

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

MARCEL MELICSON

ARHITECTURA MODERNĂ



EDITURA ȘTIINȚIFICĂ ȘI ENCICLOPEDICĂ

Arhitectura modernă

EB

ENCICLOPEDIA DE BUZUNAR

Arh. MARCEL MELICSON

Arhitectura modernă

Oameni și idei

Curente și tendințe

Editura științifică și enciclopedică
București, 1975

CUVÎNT ÎNAINTE

Se pictează cu mintea, nu cu mlinile.

MICHELANGELO

În ultimii ani, studiile consacrate istoriei arhitecturii contemporane s-au înmulțit în toată lumea. Nu numai pentru că deceniile scurse de la primele începuturi ale „arhitecturii moderne” permit o mai bună înțelegere a drumului străbătut și aprecierea mai mult sau mai puțin obiectivă a operelor realizate, dar mai ales pentru că apare tot mai necesară deslușirea liniilor directoare care au călăuzit evoluția acestei arhitecturi.

Mai mult decât interesul pentru trecut, o cere necesitatea de a intui perspectivele ei viitoare. Arhitecți, urbaniști, sociologi, filozofi, istorici ai artei și ai culturii scrutează cu îngrijorare viitorul, care pare a veni tot mai repede, fără a lăsa suficient răgaz pentru pregătirea unor soluții arhitecturale și urbanistice la nivelul anului 2000.

Istoria constituie întotdeauna un prilej de meditații utile. Refacerea procesului de gândire care a determinat arhitectura secolului al XIX-lea — întoarsă parcă irevocabil cu fața spre trecut — să facă saltul spectaculos în realitatea secolului al XX-lea, deslușirea modului dramatic în care s-a dezvoltat, în mijlocul unei lumi ostile, arhitectura modernă și s-au încheiat metodele ei de creație, este o experiență de cunoaștere pasionantă.

Dar nu numai atât. Într-o epocă în care o specializare tot mai îngustă și un practicism greșit înțeles limitează adesea orizonturile teoretice ale multora, o întoarcere la originile gândirii arhitecturii moderne poate reaminti celor ce au uitat

că universul de forme în care se desfășoară astăzi viața omului a fost creat pe baza unei gândiri puternic ancorate în realitățile economice, tehnice și sociale ale secolului nostru. Această gândire își are izvorul în secolul al XIX-lea. După apariția, la mijlocul secolului trecut, a tendințelor arhitecturale raționaliste, s-a răspândit denumirea ciudată de „arhitectură modernă”; ciudată, pentru că nici unui arhitect din epocile trecute nu i-a venit în minte s-o folosească. Oamenii din antichitate, din evul mediu, din Renaștere sau din „secolul luminilor”, înscriindu-și în spațiu construcțiile — expresie a necesităților și a concepțiilor lor de viață — făceau arhitectură „modernă” fără s-o știe. Arhitectura a fost totdeauna modernă, pentru că a aparținut întotdeauna epocii ei.

Pentru arhitecții de la sfârșitul secolului al XIX-lea termenul de „arhitectură modernă” devenise însă o necesitate, un mijloc de a marca hotărîrea lor categorică de a elibera arhitectura de copierea unor stiluri devenite anacronice, de a o lega de noile realități social-economice.

Acești arhitecți au avut curajul de a rupe lanțurile inerției și conformismului și de a înfăptui cea mai radicală revoluție din istoria milenară a arhitecturii. În jumătate de secol de „arhitectură modernă” ei au creat o nouă metodă de abordare a problemelor arhitecturale ale societății și au ridicat în spațiu structuri și volume care au dat un chip nou așezărilor umane contemporane.

Istoria înfăptuirii acestei revoluții încearcă s-o prezinte lucrarea de față. Ea își propune să reconstituie nașterea și evoluția gândirii arhitecturale moderne de-a lungul secolului care a trecut de la apariția curenților raționaliste și pînă aproximativ în 1950. Este o încercare de a înfățișa sintetic ideile, marile curente, personalitățile și operele cele mai semnificative care au contribuit la constituirea acestui fenomen major al epocii noastre.

Fiind o istorie a ideilor și aceste idei aparținînd unor creatori a căror gândire a evoluat în timp, autorul a fost pus în fața unei dileme: de a proceda prin secțiuni istorice verticale — urmărind pe rînd evoluția fiecărei personalități — sau prin secțiuni orizontale — urmărind desfășurarea cronologică a evenimentelor. Prima metodă ar fi dus la îngreunarea înțelegerii sintetice a curenților și tendințelor, și a interacțiunii

lor; a doua, la frecvente întreruperi în prezentarea evoluției fiecărui creator.

Am optat pentru o soluție de mijloc, limitînd secțiunile orizontale la cîteva date considerate de cei mai mulți istorici ai arhitecturii ca fiind determinante: 1870, 1890, 1914, 1930, 1950. Bineînțeles că această divizare nu corespunde decît în linii mari adevăratei evoluții a arhitecturii moderne în diverse țări avînd condiții economice, tehnice și sociale foarte diferite. Prin urmare, ea trebuie privită ca o necesitate de lucru cu o valoare relativă, în funcție de condițiile istorice concrete.

Perioada studiată se oprește în jurul anului 1950, cînd arhitectura contemporană a intrat într-o epocă nouă, caracterizată prin amploarea și dinamismul extraordinar al dezvoltării ei. Complexitatea și diversitatea acestui fenomen aflat în plină desfășurare necesită o analiză specială ce depășește obiectivul pe care ni l-am propus în această lucrare.

Problemele urbanismului au fost atacate numai incidental, în măsura în care teoriile arhitecturale au fost indisolubil legate de concepția urbanistică a autorului, ca în cazul lui Le Corbusier. Urbanismul modern este o știință pluridisciplinară complexă, cu probleme ample care depășesc pe cele strict arhitecturale; ea necesită o tratare aparte.

Am folosit în mod deliberat în această lucrare numeroase citate din operele principalilor creatori ai arhitecturii moderne.

În primul rînd, deoarece din aceste texte semnificative se desprind cel mai bine și mai direct caracterele specifice ale gândirii fiecăruia, se poate înțelege mai ușor drumul propriu de creație, determinantele, influențele suferite și limitele acestei creații.

În al doilea rînd, deoarece nici una din lucrările acestor arhitecți n-a fost încă tradusă în limba română; textele originale fiind greu accesibile marelui public, am considerat util de a pune aceste texte la îndemîna tuturor — în special a studenților și chiar a proiectanților mai tineri — atît pentru bogăția lor de idei cît și pentru surprinzătoarea lor actualitate.

Și, mai ales, deoarece în afara valorii lor strict profesionale și documentare, aceste texte au o reală valoare literară. A lua contact nemijlocit cu demonstrațiile carteziene ale lui Viollet-le-Duc, cu eseurile sarcastice ale lui Adolf Loos, cu studiile raționale ale lui Gropius, cu pamfletele înfocate ale

lui Le Corbusier sau cu proza romantică a lui Wright reprezintă un prilej de adevărată desfătare spirituală.

Acești oameni au fost nu numai mari arhitecți, ci și spirite luminate ale secolului al XX-lea; ei au făcut parte din avangarda artistică a epocii lor, au luptat cu îndrăzneală și pasiune pentru ideile lor, le-au expus în mod strălucit în cărți-manifest și au dat naștere unor curente de idei care au determinat profunde schimbări în optica omului modern. Ei au fost înzestrați cu harul de a vedea dincolo de aparențe și de a sesiza înțelesuri mai adânci ale realității, care scapă omului obișnuit. Tocmai de aceea scrierile lor ne apar astăzi vizionare: ei au anticipat viitorul și au creat formele din care s-a încheșat treptat realitatea arhitecturală de azi.

Lucrarea de față fiind prima de acest gen publicată în țara noastră, elaborarea ei a întâmpinat greutățile inerente oricărui început. Ea este susceptibilă de completări, deoarece cuprinderea unui subiect atât de vast într-un spațiu atât de limitat a ridicat serioase probleme de selecție și a impus unele inevitabile sacrificii în prezentarea ideilor, creatorilor și operei lor de arhitectură.

Pe de altă parte, ca orice fenomen complex, arhitectura modernă poate fi privită din numeroase unghiuri de vedere. Însumarea acestor unghiuri nu poate decât să lărgască orizonturile cunoașterii noastre teoretice; în țara noastră acest domeniu fiind foarte sărac în publicații, orice nouă apariție nu poate fi decât binevenită.

Cititorul va aprecia dacă obiectivul principal al acestei cărți — acela de a sintetiza într-o viziune unitară principalele tendințe și idei din care s-a constituit edificiul teoretic al arhitecturii contemporane — a fost atins. În caz afirmativ, ea va contribui la o mai profundă înțelegere a unuia din domeniile de creație cele mai semnificative ale epocii noastre.

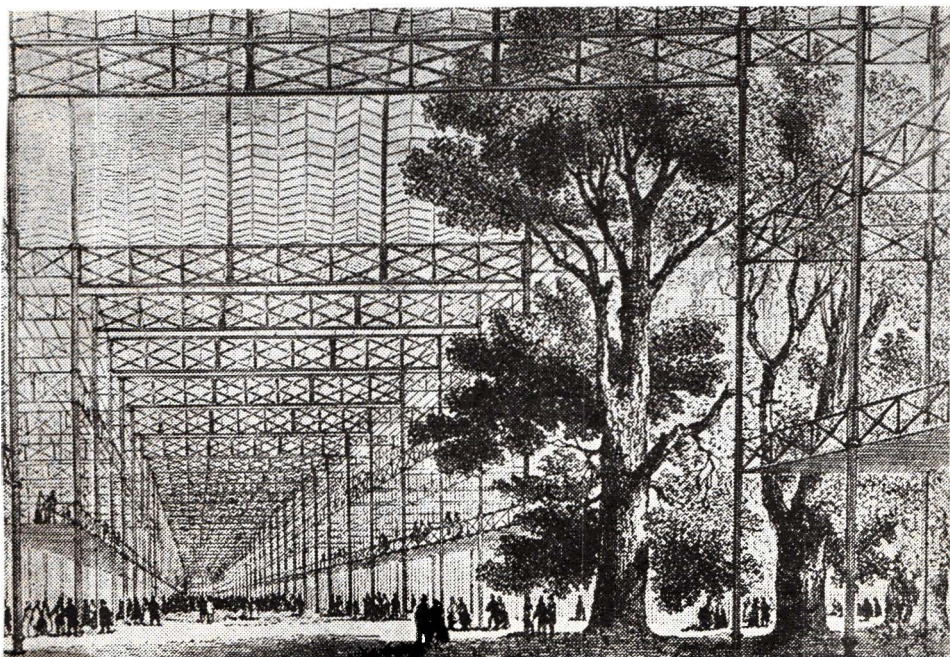
I

LA HOTARUL DINTRE DOUĂ LUMI (1850—1890)

Dacă vrem să avem o arhitectură a timpului nostru, să facem astfel încât această arhitectură să fie a noastră și să nu caute în alte părți decît în mijlocul societății noastre formele și rezolvările sale.

VIOULET-LE-DUC

JOSEPH PAXTON. Crystal Palace.
Londra (1851). Vezi planșa I, 1



1. „CHARLES GARNIER, ARHITECT AL NOII OPERE“

Măști de slăbiciune, măști de forță, măști de mizerie, măști de voioșie, măști de ipocrizie; toți sînt istoviți, toți sînt însemnați cu pecetea de neșters a unei lăcomii fără saț!

BALZAC

NOUA OPERĂ DIN PARIS

La 5 ianuarie 1875 se inaugura, cu mare pompă, noua clădire a *Operei din Paris*.

Marea scară de onoare, cele trei șiruri de balcoane ce înconjurau hall-ul principal, galeria superioară, imensul foaier, degajamentele laterale erau pline pînă la refuz de „lumea bună“, elita saloanelor Parisului, ce nu putea lipsi de la „evenimentul secolului“.

Printre cele două șiruri de gărzi de onoare — costumate de paradă, cu coifuri, panașe și uniforme cu fireturi — trecea cortegiul solemn, în frunte cu primarul Parisului, îmbrăcat în mantie de gală cu guler de hermină, membrii Consiliului municipal și ofițeri superiori, la braț cu soțiile ce arborau toalete somptuoase, bijuterii și diademe strălucitoare.

Pe primul palier, acolo unde scara își desfăcea cele două aripi elegante, în fruntea unui grup de colaboratori, se găsea autorul noului edificiu: arhitectul **Charles Garnier** (1825—1898) care, făcînd onorurile clădirii, își sărbătorea clipa de triumf a întregii vieți.

Avea 50 de ani.

Consacrare Operei cei mai frumoși și mai creatori ani ai vieții. După concursul, desfășurat în două etape, în care învinsese 100 de concurenți, condusesese timp de 14 ani un

șantier imens, sute de antreprize, furnizori, ingineri, hidraulicieni, geologi, pictori, sculptori, decoratori, desenînd sute de planuri, rezolvînd mii de probleme și controlînd execuția, de la fațadă pînă la cel mai mărunț detaliu, de la fundații pînă la cupolă. Mînuise fabuloasa sumă de 33 de milioane de franci aur.

Rezolvase în chip desăvîrșit funcțiunile, într-un plan de o mare simplitate, dar de o compoziție rafinată și bine echilibrată.

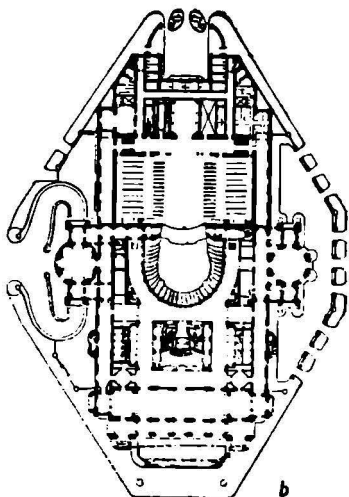
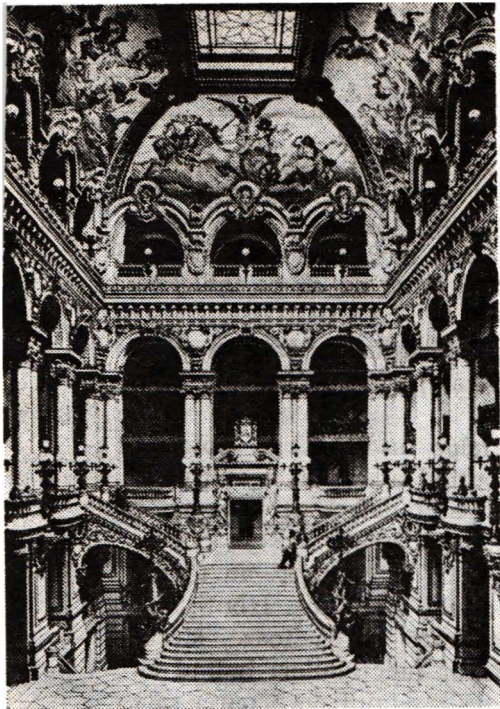
Pînă la el arhitectura teatrelor fusese sobră, aproape administrativă — cutii imense putînd adăposti orice tip de instituție publică. Era și principalul defect al proiectelor prezentate la concurs de ceilalți concurenți.

Învinsese pentru că înțelesese că în epoca sa un teatru trebuia să fie el însuși un spectacol somptuos. Izbutise să exprime într-o arhitectură exterioară strălucitoare, structura intimă și desfășurarea tuturor funcțiunilor: hall-ul cu scara în două rampe, foaietul de la etajul de onoare, sala cu marea sa cupolă, pinionul cu fronton ce marca scena, saloanele laterale, rampele în pantă ușoară ale intrării oficiale, ducînd spre pavilionul circular care dădea viață fațadei laterale.

Era cu adevărat un teatru, un decor arhitectural menit să exprime convenția lirică numită „operă“. În același timp, crease cu o artă desăvîrșită un monument care exprima, în cel mai înalt grad, epoca sa, în care contemporanii se recunoșteau și se admirau.

Crease un „stil“.

Triumful său era cu atît mai mare cu cît înainte de a cîștiga concursul fusese un necunoscut. Fiu al unui fierar și al unei dantelărese, deabia știind să scrie la 15 ani, fusese primit la Beaux-Arts la 17 ani, de unde ieșise la 23 ca laureat al mult rîvnitului Grand Prix, fiind trimis la Roma, la Villa Medici. Vegetase apoi zece ani în slujbe obscure, pentru ca din senin să învingă în concurs pe cei mai reputați arhitecți ai Franței. Și, culmea, printre aceștia se afla și protejatul împărătesei, Viollet-le-Duc.



CHARLES GARNIER. Opera din Paris (1875). Proiect.
a — Holul principal. b — Plan.
c — Faşadă.

a

Se dăduse o adevărată „bătălie a stilurilor”, care fusese câştigată, pentru trei decenii, de stilul lui Garnier. Nici o clădire nu putea să ilustreze mai bine decât această nouă Operă situaţia tristă a arhitecturii în acest secol.

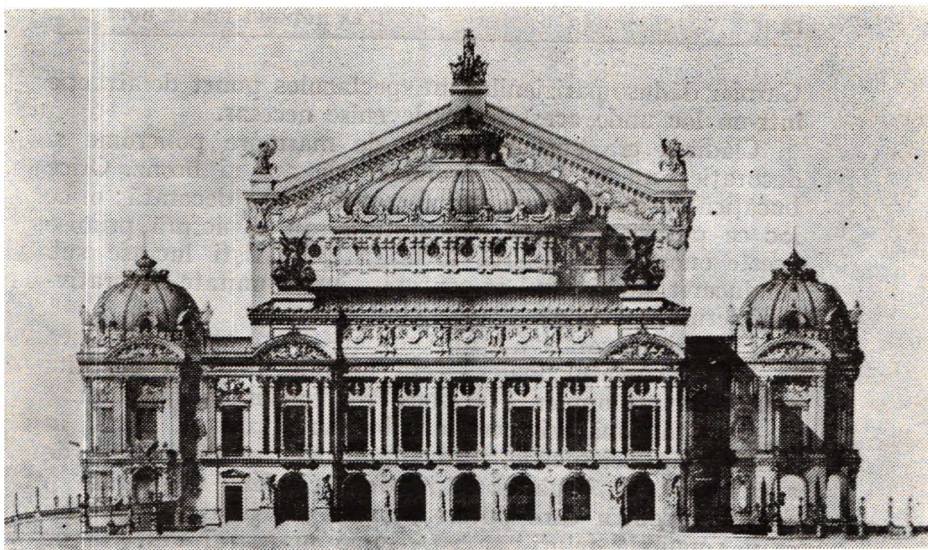
STILURI

Niciodată în istorie nu se vorbise atîta despre *stiluri* ca în această epocă fără stil.

Toţi se luptau cu ardoare să creeze „stilul secolului”.

„Ce stil e ăsta?” exclamase, în faţa proiectului lui Garnier, împărăteasa, supărată că protejatul ei nu câştigase concursul. „Nu-i nici un stil. Nu e grec, nu e Louis XV nici Louis XVI”. Bîlbîindu-se de indignare, Garnier răspunsese: „Nu. Aceste stiluri şi-au trăit traiul. Eu creez stilul Napoleon III şi Dv. vă plîngeţi!”

Şi, într-adevăr, crease un stil, imitat şi răspîndit apoi nu numai în Franţa, ci şi în restul Europei. Voise să placă, să impresioneze, să surprindă. Reuşise, cu toate că pari-



c

zienii, cu spiritul lor de contradicție și zefleMEA, întâmpina-se ră noua construcție — care semăna, după spusele răuvoitorilor, cu un imens șemineu încărcat de bibelouri — cu sarcasm și ironii.

Ce-i drept, acest teatru de operă pentru 2 000 de persoane, care trebuia să servească în același timp pentru baluri și recepții, în care sala propriu-zisă reprezenta doar o mică parte din volumul construit, era o construcție impunătoare. Ea trebuia să umple vidul urbanistic creat de străpungerea noilor bulevarde ale prefectului Haussmann și, în plus, să susțină perspectiva unei mari artere frontale ce urma să se deschidă în viitor.

Cu fațada sa de piatră roz, cu cupola verde, cu puternica colonadă a etajului de onoare, cu parterul perforat de intrările prin care cei 2 000 de spectatori puteau fi degajați în câteva minute, cu grupurile statuare și marmorele ei colorate, Opera era un monument viu, dinamic, strălucitor, care „lua ochii“. Era tocmai ce trebuia, pentru că bulevardele lui Haussmann, foarte largi, cu clădirile lor uniforme, la aceeași cornișă, apăreau contemporanilor monotone și triste.

Garnier dăduse parizienilor un spectaculos punct de atracție într-un loc unde acest lucru devenise necesar.

Clădirea era supraîncărcată de marmore policrome și decorație; nu se făcuse economie de aur și bronz. Orice bucățică susceptibilă de a fi decorată fusese decorată; orice loc ce putuse adăposti o sculptură sau o pictură primise aceste onoruri. O armată întreagă de artiști lucrase sub conducerea sa, și totul se contopise într-o unitate decorativ-architecturală deplină.

Frenezia decorativă a lui Garnier — care atinsese culmea în supraîncărcatul foaiier — era oglinda fidelă a gustului pentru lux și opulență al societății suspuse a timpului.

Această nouă aristocrație a banului, proaspăt ajunsă în vârful piramidei sociale, trăind în saloane aurite, o lume de aventurieri, de bogătași și rentieri, colcăind de patimi și de vicii, pentru care puterea, banul și viața de petreceri erau singurele țeluri, această lume magistral descrisă de Balzac și Zola se regăsea cu plăcere în somptuosul edificiu.

Pe marea scară de onoare, femeile își puteau etala toaletele, într-o unică defilare a modelor; în foaiere se desfășurau intrigile politice sau financiare; în loji se făceau vizite și se legau aventuri amoroase.

Sala, de un lux orbitor, era locul unde se jucau, în monștri fastuoase, drame lirice; dar adevăratul spectacol se desfășura în foaiere și saloane, unde puternicii zilei jucau o „comedie modernă” relatată apoi, cu lux de amănunte, în cronica mondenă a gazetelor timpului.

Opera era o mască în plus într-o societate de măști. O mască pe care Garnier o concepuse cu artă. E adevărat, o artă de un gust dubios, dar acesta era gustul contemporanilor săi și Garnier credea cu sinceritate în el. În pofida exagerărilor ei ornamentale, Opera funcționa bine, rezolva perfect numeroasele probleme puse de program și, în ceea ce privește stilul, ei bine, Garnier putea să afirme cu toată tăria: „Stilul pe care îl folosesc este al meu; este cel al voinței și al inspirației mele; este stilul epocii mele”.

Autorul acestui stil — care își semna cu mândrie articolele: „*Charles Garnier, architecte du nouvel Opéra*” — privea însă spre trecut, crezând că privește spre viitor.

Era un demodat, un întârziat, profet al unor idei fără viitor. Cu el murea, fără glorie, marea epocă a clasicismului francez...

2. „ACEST STUPID SECOL AL XIX-LEA“

Arhitectura moare în mijlocul prosperității, în pofida unor principii vitale energice.

VIOLLET-LE-DUC

Ce se întâmplase cu acest secol al XIX-lea în care, spre deosebire de toate celelalte domenii ale vieții materiale și ale celei spirituale, arhitectura își dovedise sterilitatea, neputința de a mai crea opere originale, refuzul de a merge în pas cu tehnica epocii, de a rezolva cu mijloace noi problemele puse de societate? Cum era posibil ca într-o vreme când o revoluție tehnologică fără precedent transforma societatea din temelii, singură arhitectura să rămână conservatoare, inertă, supusă dogmelor celui mai plat academism sau celui mai absurd eclecticism?

Acest „stupid secol al XIX-lea“ — cum fusese denumit de unii conservatori — era departe de a fi stupid sau neputincios. Fusese un secol al exploziilor, al revoluțiilor — sociale, politice, tehnice, științifice —, al tradițiilor dărâmate, al reevaluării tuturor valorilor consacrate, al răsturnării tuturor ideilor — de la religie la monarhie, de la filozofie la poezie, de la știință la artă.

Secolul al XVIII-lea, cu enciclopediștii, filozofii și economiștii săi, pregătise moartea ordinii feudale, care fusese măturată de marea revoluție. În secolul următor se schimba întreaga structură economică, socială și politică a societății; se instaura un nou mod de trai, se creau noi ideologii, se nașteau noi aspirații. Între epoca lui Goethe și cea a lui Tolstoi — marcînd începutul și sfîrșitul veacului — o întreagă lume se născuse, trăise și murise în mijlocul răsturnărilor, războaielor și revoluțiilor, o lume de tranziție între vechi și nou, căutîndu-și un drum spre viitor.

Totul tindea să se transforme și o făcea cu zgomot și violență. Alături de lumea plină de patimi descrisă de Balzac trăia o alta — amestec de romantism și realism — care lupta pentru un nou umanism, care se elibera de obscurantism și empirism, care dezvolta tehnica, accelerînd progresul material, elibera spiritul de dogme și de superstiții,

deschidea orizonturi noi gîndirii științifice, tehnice, filozofice, artistice.

Arta se dezvoltă în salturi.

În cîteva decenii se succedaseră mai multe stiluri și curente decît în secolele precedente. Clasicismul rece și academic era înlocuit de romantism, care punea în operele de artă neliniște, tensiune, forță, pasiune. Realismului, care descoperea lumea vie și obișnuită, îi urma impresionismul, care voia să redea realitatea cu noi mijloace estetice. Artiștii începeau să caute noutatea și originalitatea, își susțineau cu pasiune ideile și dreptul de a vedea lumea prin prisma individualității și personalității proprii. Împotriva despotismului Academiei, a artei oficiale și eclectice, în pofida sarcasmului și injuriilor cu care erau întîmpinați, artiștii noilor curente creau și luptau, deschizînd artei drumuri noi. Genii apăreau în toate domeniile, măturînd valori consacrate și osificate.

Secolul era plin de talente, scliepa de inteligență, fremăta de forță dezlănțuită. Géricault și Delacroix, Daumier și Courbet, Manet și Cézanne, Van Gogh și Gauguin desăvîrșeau treptat o revoluție picturală determinantă pentru arta secolului următor. Rodin reda sculpturii forța lui Michelangelo, creînd o lume plină de lirism și romantism. După Beethoven, care turnase muzica în tipare noi, apăruseră romanticul Berlioz, dramaticul Wagner, subtilul Debussy, obișnuind auzul cu noi armonii. După romantismul lui Hugo urmasse simbolismul; Baudelaire, Mallarmé, Verlaine, Rimbaud deschideau drumuri noi poeziei. Balzac crea romanul modern, zugrăvind lumea coruptă în care trăia. Realismul crud al lui Maupassant și naturalismul lui Zola demascau necruțător viciile și aspectele sordide ale unei societăți clădite pe ipocrizie, minciună și exploatare.

Totul fremăta de revoltă, de neliniște, de nerăbdare, în căutarea unor noi certitudini și a unui nou echilibru.

Numai arhitectura nu putea ieși din lanțul convențiilor sale formale; supusă sistemului bine organizat al juriilor academice, la cheremul comenzilor oficiale și al prostului gust burghez, ea ajunsese cu timpul să creadă că singurul limbaj posibil în această epocă de revoluție socială și industrială ar fi limbajul unor lumi demult apuse.

ANTICOMANIA

Secolul începuse furtunos, în sunetele de trompete ale bătăliilor napoleoniene. Între două lupte, împăratul își găsea timp pentru arhitectură și urbanism. Visa monumente grandioase, perspective vaste, un Paris îmbrăcat în granit nepieritor.

Clasicismul francez al secolului al XVII-lea se născuse din Renaștere, ca o reacțiune împotriva barocului italian. Atunci când arhitecții francezi preferaseră proiectul lui *Perrault* pentru colonada de la Luvru, respingînd pe cel al lui *Bernini*, ei optaseră pentru o arhitectură clară, echilibrată, monumentală, protestînd împotriva frămîntării plastice și bogăției ornamentale a barocului. Fusesse o adevărată deșteptare a conștiinței artistice naționale, o victorie a spiritului raționalist, a dragostei pentru echilibru și ordine — specific franceză — împotriva exuberanței sentimentale și a gustului italienilor pentru fast și decor.

Un fenomen similar se petrecea la începutul secolului al XIX-lea, avînd însă un alt fond social, generat de alte cauze, în alte condiții. Noua arhitectură era tot un protest împotriva decorativismului, împotriva artei sentimentale, de budoar, împotriva rococoului. De data aceasta protesta însă noua clasă, burghezia franceză, care timp de un secol condamnase luxul și risipa aristocrației, frivolitatea rococoului rafinat și decadent. În formele severe ale arhitecturii grecești sau ale Romei republicane — „mama revoluției“ —, burghezia găsisse o armă împotriva aristocrației. Solemnitatea greoaie a colonadelor cu care se îmbrăcau edificiile publice ale noii puteri convenea burgheziei în ascensiune: inspira respect, confirma soliditatea și permanența noilor instituții. Noua arhitectură trebuia să fie simplă, clară, severă, de o formă riguroasă, impregnată de patos revoluționar.

Era la modă toga romană, în care se drapau „tribunii incoruptibili“ ai revoluției, rostindu-și discursurile în stilul lui Cicero. Împăratul se încorona cu fastul lui Caesar și poza în chip de zeu antic. Noul clasicism găsea o sursă de inspirație inepuizabilă în monumentele antice proaspăt descoperite. Scoase din cenușă în 1738 și 1748, orașele Hercu-

lanum și Pompei stîrniseră senzație; studiile lui *Winckelmann*¹ redeșteptaseră interesul pentru cunoașterea lumii antice, descoperirile arheologice se înmulțiseră.

Și, pe măsură ce noi opere erau descoperite, noi temple desenate și relevate, pe măsură ce „culegerile de antichități” și albumele de relevée se înmulțeau și se răspîndeau în întreaga Europă, se instaura o neputință creatoare izvorîta din credința că perfecțiunea atinsă de operele antice nu mai putea fi întrecută.

În acest secol al arheologiei, arhitecturii — cuprinși parcă de un imens complex de inferioritate — deveniseră copiiști și imitatori. Spre deosebire de cei care, în „marele secol”, se numiseră „clasici” și ridicaseră un Versailles original și măreț, arhitecturii secolului al XIX-lea construiau ridicole copii de temple antice, pastişe fără valoare. Se năștea un stil *Empire*², menit să glorifice faptele împăratului. *Lepère* ridica în piața Vendôme Coloana Austerlitz, *Vignon* — *La Madeleine*, *Chalgrin* — *Arcul de triumf* din piața Étoile, *Percier* și *Fontaine* — *Arc du Carrousel*, toate copii ale unor monumente antice. Lipsite de logică constructivă, de funcționalitate, de rațiune utilitară și eficiență economică, folosind colonadele ca îmbrăcăminte universală pentru orice fel de edificiu, noile monumente erau primele exemple ale unei arhitecturi de paradă care avea să domine tot secolul.

DE LA NEOCLASICISM LA ECLECTISM

Către mijlocul secolului, burghezia franceză, înscăunată definitiv la conducere, tot mai bogată și mai puternică, înlocuind pretutindeni aristocrația, prinsese gustul luxului, începînd să admire ceea ce ieri critica cu asprime. Lipsită de rafinamentul aristocrației, noua clasă își crea un stil pe măsură, din ce în ce mai pompos, mai opulent, mai încărcat.

¹ *Johann Joachim Winckelmann* (1717–1768): scriitor și arheolog german; autor al lucrării *Istoria artei în antichitate* (1764).

² *Stilul Empire* a fost creat la începutul secolului al XIX-lea, în timpul imperiului lui Napoleon I (1804–1815); este caracterizat prin formele sale simple și monumentale, inspirate din arhitectura antichității clasice, și prin ornamentația imitînd decorația pompeiană și pe cea egipteană.

Conduși de o Academie dogmatică, formați într-o școală de artă ruptă de viață și de realitate, arhitecții se complăceau într-o totală lipsă de principii.

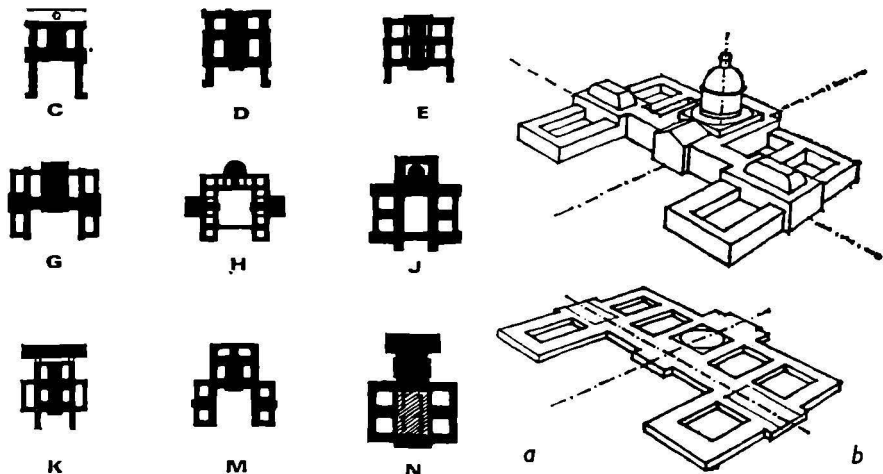
Pentru prima oară în istorie, arhitectura nu încerca să rezolve problemele timpului ei cu mijloacele tehnice pe care le avea la dispoziție, ci se mulțumea să copieze forme născute din necesități și tehnici de mult dispărute.

Pentru a putea realiza o schimbare radicală a acestei situații ar fi trebuit ca **arhitectura să se elibereze de dogmatismul sistemului ordinelor clasice**¹ pe care se sprijinea de peste două milenii și care, după epoca gotică, începând cu Renașterea, devenise principala ei metodă de compunere a edificiilor. Creat de greci, ordinul clasic fusese prelucrarea plastică, sculpturală, în piatră, a vechii structuri de lemn din care erau construite templele arhaice. El corespundea în linii mari sistemului constructiv folosit de greci, care nu cunoșteau bolta și se limitau la stâlpi și grinzi. Romanii fuseseră primii care, prelucând ordinele de la greci, le folosiseră și în scopuri pur decorative; la ei, adesea structura edificiilor construite din cărămidă sau a celor boltite nu mai avea legătură cu decorul exterior de piatră sau marmură. După interludiul gotic, Renașterea adâncise ruptura dintre structură și decor; multe dintre fațadele palatelor fuseseră scoase la concurs abia după ce construcția lor fusese terminată.

Academismul pusese ordinele clasice la baza unui sistem de compoziție dogmatic și inflexibil, dar care, în felul său, avea o logică internă: după ce statornicise odată pentru totdeauna că structura este subordonată formei, nu se mai ocupase decât de stabilirea regulilor de compoziție². Deși

¹ *Ordinul clasic* este un sistem structural și decorativ inventat de arhitecții Greciei antice, preluat de arhitecții romani și folosit apoi fără întrerupere de toate stilurile arhitecturale începând cu cel al Renașterii și terminând cu neoclasicismul și eclectismul. Ordinul se compune din *coloane* și *antablament*, dimensiunile acestora (înălțimi, grosimi, distanțe între coloane etc.) fiind determinate de un sistem modular riguros care pune toate elementele componente în raporturi precise. Celor trei ordine grecești (doric, ionic, corintic) romanii le-au adăugat încă două (toscan și compozit).

² În accepțiunea academică, *a compune* este arta de a realiza un ansamblu arhitectural unitar și omogen prin gruparea părților ce au funcțiuni asemănătoare și subordonarea lor unui element principal, care este centrul și rațiunea de a fi a întregii compoziții. Arhitectura modernă a adus importante schimbări în modul de a gândi compoziția, eliberând-o de principiile dogmatice academice.

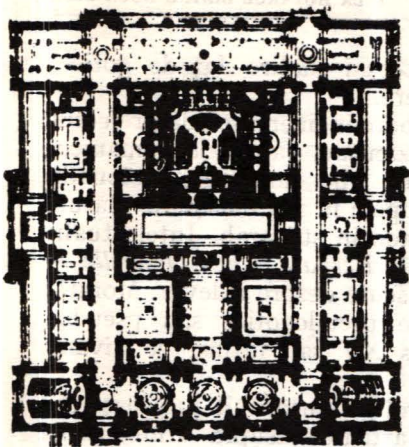


COMPOZIȚIA ACADEMICĂ. *a* — Scheme de planuri pentru diverse facultăți. *b* — Dezvoltarea în spațiu a schemei G.

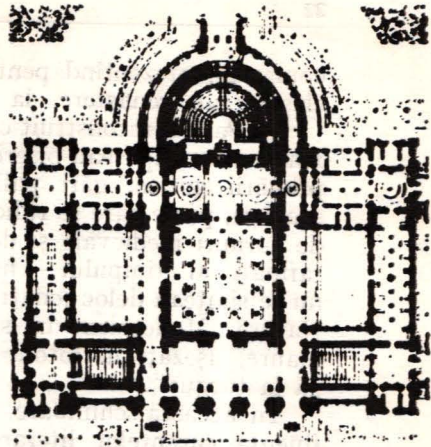
clădit pe un principiu fals, în urma unei îndelungate practici sistemul academic ajunsese la o anumită măiestrie, izbutind să dea edificiilor o ținută și arhitecților certitudini. A stăpîni sistemul ordinelor și relațiile metrice stabilite de el însemna a putea rezolva cu relativă ușurință orice dificultate, la fel cum în matematică o problemă poate fi rezolvată folosind o formulă cunoscută. A renunța la sistemul ordinelor însemna a renunța la aceste certitudini.

Epoca ecletică adusese conflictul la paroxism.

Arhitectura se afla într-un moment de răscruce — poate cel mai important din întreaga ei istorie —, dar arhitecții nu-și dădeau seama că **problema nu mai consta în schimbarea stilului, ci în stabilirea unor noi baze principiale ale arhitecturii**. Ei căutau formule noi fără să înțeleagă că nici o formulă nu mai era posibilă și că ieșirea din criză nu se putea realiza decît într-un singur fel: **întoarcerea la originea principiilor arhitecturale**. Ei ar fi trebuit să procedeze la fel cum procedaseră grecii antici înainte de a inventa formele plastice în care îmbrăcaseră structura templelor: să pornească de la structura și tehnica existentă, de la cerințele în dezvoltare ale societății în care trăiau și să determine astfel un sistem plastic adecvat. În loc de aceasta, ei căutau mai



1885. P. ANDRÉ.



1885. LOUVET.

c — Planuri pentru o academie de medicină premiate la Concursul pentru Grand-prix din 1885.

departe noi „stiluri”. Deveniți cunoscători savanți ai arhitecturilor trecute, arhitecții Europei își lărgeau repertoriul spicuind din *culegerile de monumente antice*, devenite cataloage de modele „pe gustul clientului”.

În jumătate de secol, stilul Empire revenise la curbele pe care le combătuse, la decorația pe care o condamnase, la bogăția pe care o stigmatizase. Neoclasicismul se transforma în eclectism. După 30—40 de ani de vogă, doricul grec, stilul pompeian, paladianismul își dovediseră sterilitatea și incapacitatea de a crea opere originale. Pornit dintr-o imitare a unei antichități prea puțin înțelese, din discuții savante și erudiție de salon, neoclasicismul se dovedise mai mult imitator decât creator; el se stinsese pe nesimțite și odată cu el dispăruse și doctrina, cât de cât unitară, care-l condusesese.

Ca urmare, arhitecții fuseseră lăsați la libera lor fantezie și totul devenise permis: copierea tuturor stilurilor, pastişele cele mai servile laolaltă cu absurde combinații de epoci și sisteme constructive, în numele unor „legi eterne ale frumosului”. Se teoretiza dreptul artistului de a-și culege inspirația de oriunde. Arhitecții la modă făceau „stil” la

comandă, prezentînd pentru aceeași clădire fațade gotice, clasice sau renaștere, la alegere.

În Parisul reconstruit cu vigoare inginerească de prefectul Haussmann apăreau biserici bizantine, catedrale romanice, primării gotice, gări palladiene, vile florentine, colonade grecești, peste care se ridica cupole în stil renaștere, alături de turnuri medievale și de arcade în stil arab. Intelectualii rafinați ai timpului — notează *Bernard Champigneulle* — nu se simțeau deloc jenați să discute despre Adevăr, Morală, Natură, Modernism în saloane pseudogotice sau pseudo-maure, așezați în fotolii Louis XV sau întinși pe divane „a la turce”.

În această schimbare, un rol important îl jucase și influența curentelor literare și artistice asupra arhitecturii. Romantismul determinase apariția unor puternice tendințe anticlasiciste și antiraționaliste; cucerii de moda romantică, arhitecții căutau pitorescul și exoticul, sublimul și idealul; ei reînviau trecutul medieval, epoca marilor catedrale și a stilului gotic; alteori se inspirau din creațiile civilizațiilor îndepărtate sau ale celor primitive. Totodată, romantismul accentuase individualismul și vedetismul, tendința de exagerare a personalității și de exprimare a „geniului” propriu. Arhitectul devenise un „artist” urmărind să-și exprime eul în proiectul edificiului, așa cum pictorul o făcea în tabloul său.

Era de fapt o urmare firească a lungului proces început încă în epoca Renașterii; luptînd pentru emanciparea artei lor, arhitecții Renașterii izbutiseră să ridice breasla meșteșugarilor din care făceau parte la rangul de „artă liberală”. Treptat, arhitectul se transformă în mod exclusiv într-un artist, uitînd că la origini sarcina sa fusese de *arhi-tekton*, adică de *prim-constructor*. În secolul al XIX-lea, acest proces ajunsese la un punct critic; ruptura dintre arhitect și constructor devenise totală și aceasta fusese cauza principală a indiferenței celui dintîi față de evoluția mijloacelor tehnice. Arhitectul trăia într-un univers ireal, atemporal, un univers de forme create fie după regulile imuabile ale Academiei, fie după propria fantezie.

Arhitectura devenise anacronică nu numai pentru faptul că folosea stilurile unor epoci moarte, ci mai ales pentru că în secolul mașinilor și al producției industriale continua

să-și conceapă edificiile ca înainte cu 2 000 de ani și să le execute cu aceleași mijloace tehnice — manuale și meșteșugărești — împiedicînd astfel progresul unei societăți care avea nevoie de tot mai multe construcții.

Se ajunsese la **eclectism**, care cucerise întreaga lume; un stil internațional se instaura din America pînă în India. Marile capitale, în plină expansiune, se umpleau de colonade, cupole și frontoane; tone de piatră luau forme lipsite de rațiune, logică și sensibilitate, devenind decoruri teatrale, fără viață.

Biserica Sacré-Coeur din Paris, Palatul de justiție din Bruxelles, monumentul lui Victor-Emanuel din Roma sau Reichstagul din Berlin sînt cîteva dintr-o lungă suită de monumente hibride, care au rămas mărturia acestei epoci arhitecturale.

Lumea trăia sub domnia „pompiersmului“ și a prostului gust, a emfazei grandilocvente. Secolul stilurilor se sfîrșea într-o absență totală de stil.

3. TEHNICĂ ȘI RAȚIONALISM

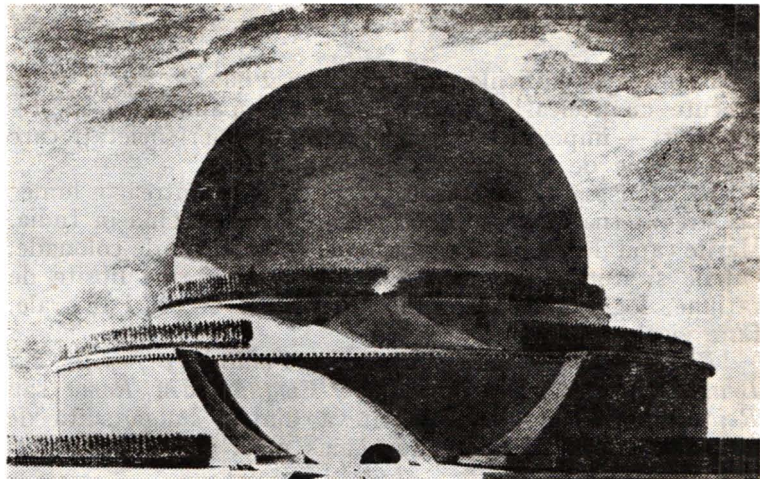
Inginerii care au creat locomotivele nu s-au gîndit să copieze diligențele.

VIOLETT-LE-DUC

În haosul eclectic se făceau însă auzite și glasurile lucide ale cîtorva arhitecți ce priveau cu realism epoca lor și dezvoltarea tehnicii și industriei, care înțelegeau schimbările profunde ce se petreceau în toate domeniile și în primul rînd în viața de zi cu zi a contemporanilor.

Arhitecții **raționaliști** legau dezvoltarea viitoare a arhitecturii de tehnica fierului, pe atunci în plin avînt, preconizînd soluții menite să ducă la satisfacerea necesităților unei lumi în plină efervescență tehnologică.

Premisele unei gîndiri raționaliste fuseseră puse încă din secolul precedent. Influențat de raționalismul filozofic al epocii sale, *M.A. Laugier* într-un *Eseu asupra arhitecturii*



E. LOUIS BOULÉE. Proiect pentru un monument în memoria lui Newton (1784).

publicat în 1752, cerea simplificarea și clarificarea formelor arhitecturale, aducerea lor la puritatea formelor geometrice elementare. După jumătate de secol, proiectele neconformiste și vizionare ale lui *E.L. Boullée* sau *Claude Nicolas Ledoux* realizau această geometrizare a arhitecturii care o apropia de cuceririle științifice ale epocii.

Symbolismul arhitectural al lui Ledoux, geometrismul său care despuia arhitectura pînă la simplitatea formelor ei de bază — cub, cilindru, sferă —, utopismul său în căutare de forme ideale ni-l arată ca pe un vizionar, ca pe un precursor îndepărtat al limbajului plastic al arhitecturii moderne. Ideile sale — expuse într-un tratat publicat în 1804 — *Despre arhitectură considerată din punctul de vedere al artelor, al obiceiurilor și al legislației* — rămîn însă izolate și fără urmări imediate.

În 1805, un elev al lui Boullée, *J.N.L. Durand*, proclama în cursurile sale de la *École polytechnique* că „adevărata frumusețe ia naștere din modul fericit în care sînt dispuse încăperile în plan”. Era prima manifestare a raționalismului funcționalist care avea să caracterizeze Școala politehnică, în totală opoziție cu principiile neoclasiciste, formale, profesate la *École des Beaux-Arts*.

În 1816, arhitectul *Jean-Baptiste Rondelet*, într-o *Conferință la deschiderea cursului de construcții la Școala specială de arhitectură*, afirma că metodele de construcție trebuie să aibă o influență hotărâtoare în proiecte, combătând astfel expresia favorită de la *École des Beaux-Arts*: „vom vedea pe urmă cum se poate executa”.

Un rol deosebit de important în această luptă avea să-l joace la mijlocul secolului **Henri Labrouste**, precursor al **funcționalismului**, mare arhitect și în același timp mare constructor.

Adversar al Academiei și al învățămîntului osificat de la *Beaux-Arts* — pe care-l considera „prost organizat, lipsit de interes, cu elevi lipsiți de entuziasm pentru niște programe care ar pune în dificultate pe înșiși conducătorii atelierelor” — Labrouste își deschidea în 1830 un atelier propriu, bazat pe un program de predare raționalist. El încerca să-și reînvete elevii arta de a construi, afirmînd totodată că „**forma trebuie să fie totdeauna potrivită funcțiunii căreia i-a fost destinată**”.

Rezultatul neconformismului său fusese lipsa de comenzi; doisprezece ani trebuie să aștepte pînă s-o primească, în sfîrșit, pe cea dintîi: *Biblioteca S-te Geneviève* din Paris. Construită în perioada 1843—1850, noua bibliotecă avea o structură de fier, de la fundații și pînă la acoperiș. Spre stupefacția contemporanilor, el lăsase această structură aparentă în interior, combinînd-o cu pilaștri de piatră și izbutind să reducă la minimum punctele de sprijin ale sălii de lectură.

Datorită reușitei excepționale a acestei lucrări, primise apoi însărcinarea de a proiecta *Biblioteca Națională*, care avea să devină capodopera sa.

Începută în 1858, noua bibliotecă prezenta un program cu totul deosebit de cel al vechilor biblioteci publice, în care rafturile cu cărți se găseau chiar în sala de lectură. Rapida creștere a producției editoriale făcuse necesară despărțirea celor două funcțiuni și crearea unui mare depozit de cărți; acest depozit devenea centrul întregii compoziții și prilejuia lui Labrouste rezolvarea funcțională și eficientă a unei probleme noi.

Soluțiile date erau neobișnuite încă, anticipînd cu mult epoca sa: folosirea grilelor de fontă la pardoseli (pentru a asigura luminarea celor cinci niveluri de sus pînă jos), a

scărilor și a pasarelelor (pentru ușurarea circulației) reprezentau noutăți pentru contemporani; în sala de lectură, coloanele subțiri de fontă reduceau spațiul ocupat altădată de elementele de susținere masive, executate din piatră; depozitul, lipsit complet de orice ornament (pentru că nu trebuia văzut de public și deci se putea lipsi de „artă”), era despărțit de sala de lectură printr-un imens perete de sticlă; sala de lectură — luminată printr-un ingenios sistem de cupole cu nervuri de fier, acoperite cu sticlă — reușea să închidă, printr-o structură ușoară, un spațiu enorm. Pentru prima oară în acest secol, necesități noi erau soluționate cu mijloace noi.

*Siegfried Giedion*¹ nu ezită să numească această operă „capella Pazzi a secolului al XIX-lea”.

Ea demonstra în mod strălucit contemporanilor ce mult se putea realiza dacă se unea o teorie raționalistă a arhitecturii cu posibilitățile uriașe ale unei industrii în plin avânt.

Această industrie — care mîna societatea înainte fără răgaz — se baza pe tehnică și pe mașini, pe tot mai multe mașini, inventate de ingineri iscusiți sau numai de simpli mecanici care învățau din eșecuri și experimentau mereu noi și noi mecanisme.

La începutul secolului, locomotiva lui Trevithick și Vivian trăgea vagoane pe o cale ferată lungă doar de 15 km (1804); Stephenson (1822) și Seguin (1827) o perfecționau și căile ferate (cărora „savanții” le prevesteau un rapid dezastru) începeau cucerirea spațiului terestru. Războiul de țesut al lui Jacquard (1805), secerătoarea lui McCormick, mașina de cusut a lui Thimonnier (1830), motorul electric al lui Dal Negro (1831) transformau manufacturile în industrii; piața era asaltată de mărfuri tot mai multe și mai ieftine; agricultura se mecaniza. Începeau să fie necesare tipuri noi de construcții, cu deschideri uriașe, care aveau programe neuzitate pînă atunci și care nu puteau fi realizate decît cu mijloace tehnice avansate: poduri

¹ *Siegfried Giedion*: istoric de artă elvețian care a jucat un rol important în susținerea arhitecturii moderne prin numeroase articole și cărți și printr-o bogată activitate organizatorică. Lucrarea sa *Space, Time and Architecture* (Spațiu, timp și arhitectură) reprezintă o contribuție importantă la istoria arhitecturii moderne.

tot mai mari, cerute de dezvoltarea rapidă a căilor ferate, fabrici imense permițând instalarea noilor mașini, depozite și docuri pentru stocarea mărfurilor, magazine universale pentru desfacerea lor, hale alimentare pentru hrănirea populației marilor orașe în permanentă creștere.

IMENSE HALE DE FIER ȘI STICLĂ

Industria furniza două materiale ideale pentru noile construcții: fierul și sticla.

Construcția din fier făcuse progrese spectaculoase odată cu dezvoltarea rapidă a metalurgiei, în special în Anglia, datorită folosirii cărbunelui de piatră și a cuptoarelor de pudlaj¹ (1784). La mijlocul secolului, această dezvoltare căpătase un ritm rapid și proporții uriașe. Fuseseră inventate convertizorul Bessemer (1855) și cuptorul înalt cu preîncălzire (1860); oțelul și profilele laminate intrau în uzul curent (1862), iar aliajele de oțel și crom, precum și nichelajul (1870) îmbunătățeau calitatea construcțiilor metalice.

Fierul apărea tuturor ca materialul viitorului. Ce progres față de greoaia zidărie de piatră, față de bolțile de cărămidă, față de grinzile de lemn cu deschideri limitate folosite la șarpante, față de cantitățile enorme de materiale ce se cereau puse în joc pentru a obține rezultate minore!

Ușor, rezistent, maleabil, lesne de prelucrat în fabrici în elemente standardizate, lesne de montat pe șantier, fierul ajunsese să acopere spații tot mai mari cu minimum de material.

Într-un singur secol se ajunsese la construcții cu dimensiuni uriașe. Dacă în 1779 primul pod de fier, construit la *Severn*, nu depășea 31 m, în 1796 podul peste *Sunderland* ajunsese la 72 m deschidere, iar cel proiectat peste *Tamisa* în 1801 urma să acopere o deschidere de 183 m. Principiul podului suspendat (*Tournon*, 1824) ducea mai târziu la rezultate spectaculoase: podul de la *Niagara* (1861) și cel de la *Brooklyn* (1868). *Stephenson* arunca peste strămoșii

¹ *Pudlaj*: procedeu de transformare a fontei în oțel, inventat de inginerul englez *Henry Cort* (1740–1800).

Menai un pod de 142 m, iar *Brunel*, peste râul *Avon* (1836) unul cu deschiderea de 214 m.

De la poduri, fierul trecuse la șarpante. *Victor Louis* realizase din fier, încă în 1786, acoperișul *Teatrului de varietăți din Paris*. În 1811, parizienii puteau să admire „*Halle du blé*”, reconstruită cu nervuri de fier de arhitectul *Bélanger*.

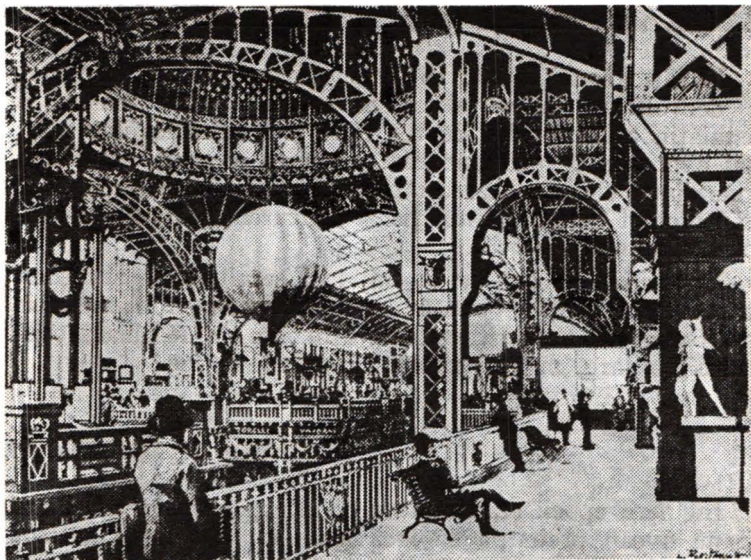
Arhitectura de fier făcea un pas înainte odată cu dezvoltarea industriei sticlei. Combinarea fierului cu sticla dădea posibilitatea unei luminări masive a spațiilor interioare, cu rezultate arhitecturale surprinzătoare.

În *Galerie d'Orléans* realizată la 1831 în cadrul lui *Palais Royal*, *Pierre Fontaine* crea, deasupra unui cadru arhitectural clasic, o mare boltă cilindrică executată din fier și sticlă prin care lumina pătrundea în voie, dînd privitorilor senzația de spațiu deschis, dar ferit de intemperii.

Limitată la acoperiș în *Galerie d'Orléans*, această eliberare a spațiului arhitectural avea să fie totală la *Crystal Palace din Londra*, construcție devenită curînd celebră. Construcție uriașă — acoperea o suprafață de 72 000 m² — din fier și sticlă, ridicată în cîteva luni pentru a adăposti *Expoziția universală de la Londra* din 1851, *Crystal Palace* închidea un volum uriaș cu elemente de fier atît de subțiri încît, practic, senzația de închidere era anulată, iar spațiul exterior și cel interior se contopeau în lumină.

Autorul ei, *Joseph Paxton* avusese ideea simplă de a standardiza elementele de construcție în funcție de dimensiunile plăcilor de sticlă furnizate de industrie. Cu un număr mic de elemente, cu mijloace modeste (cea mai mare deschidere era doar de 22 m) el ridicase un fel de seră uriașă, care produsese o impresie uluitoare. Un contemporan, citat de Giedion, scria: „Putem observa o rețea fină de linii, fără să dispunem de un mijloc cu ajutorul căruia să putem aprecia distanța de la ochi pînă la ele și adevăratele lor dimensiuni. Pereții laterali sînt prea îndepărtați pentru a fi îmbrățișați dintr-o singură privire... Ochiul străbate o perspectivă fără de sfîrșit, care se pierde la orizont. Grinzile de fier se succed la intervale mari, apoi se adună tot mai des, pînă cînd sînt întrerupte de o fișie orbitoare de lumină — transeptul¹ — care

¹ *Transept*: parte a catedralei gotice, situată în fața corului, dispusă transversal față de nava principală.



Palatul Artelor și al Industriei la Expoziția universală de la Paris (1889).
Vezi planșa I, 5.

se dizolvă într-un fundal îndepărtat, unde fiecare element natural se pierde în atmosferă. Spectacolul, incomparabil, e demn de Țara Zinelor. Este visul unei nopți de vară, văzut în lumina clară a miezului de zi“.

În sfârșit, fierul repurta victoria deplină și dădea măsura integrală a posibilităților sale cu prilejul *Expoziției universale de la Paris* din 1889.

Un arhitect și un inginer (faptul lua valoare de simbol), *Ferdinand Dutert* și *Contamin*, ridicau o construcție neobișnuită prin dimensiunile și concepția ei îndrăznească: *Galerie des machines*. Cu cei 420 m lungime, 45 m înălțime și 115 m deschidere, era cea mai mare construcție de fier ridicată vreodată, iar arcele cu trei articulații, care se subțiau la partea inferioară, păreau că desfid legile de echilibru cu care ochiul se obișnuise de milenii.

În același timp, *Gustave Eiffel* ridica turnul care avea să fie mult timp cea mai înaltă construcție din lume, ca un omagiu adus tehnicii, calculului și îndrăzelii oamenilor de voință și acțiune care erau inginerii secolului al XIX-lea.

Marile expoziții internaționale jucau un rol însemnat în dezvoltarea industrială. Confruntarea noilor mașini și instalații, a invențiilor de tot felul și a tehnologiilor celor mai avansate pe plan mondial permitea alegerea celor mai bune dintre ele și aplicarea rapidă în practică a descoperirilor științifice și tehnice; emulația și concurența lărgeau necontenit gândirea tehnică.

Expozițiile — care de la mijlocul secolului se succedau cu mare frecvență — puneau constructorilor probleme noi: spații mari de acoperit, suprafețe imense de luminat, construcții ușoare, montaj rapid, rezistență la foc.

INGINERI ȘI ARHITECȚI

Inginerii epocii erau mult superiori arhitecților eclectici. Ei nu aveau pretenția să facă artă, ci să rezolve perfect problemele utilitare ridicate de o societate în plină industrializare. Ei le rezolvau rapid și fără acele adaosuri fals „estetice” care făceau din arhitectură o artă moartă.

Tocmai această lipsă de „artă” — artă înțeleasă în accepțiunea academică — făcea ca uimitoarele lor construcții să aibă grația și eleganța firească a structurilor naturale, ascultînd doar de rigoarea formulelor matematice.

Arhitecții nu vedeau în fier decît un material care putea fi folosit pentru a mări deschiderile, pentru a întări rezistența construcțiilor, pentru a înlocui lemnul, dar nicidecum pentru a crea o arhitectură. Labrouste folosisese fierul în mod strălucit, dar arhitectura sa funcțională era învăluită încă în forme clasice. *Crystal Palace*, această mare seră, nici nu avea propriu-zis arhitectură, iar *Galerie des machines*, o capodoperă a artei ingineresti, fusese considerată ca o construcție utilitară reușită — și atît.

Aceiași oameni care puneau pe ingineri să construiască poduri uriașe, fabrici și hale de expoziție imense, apelau la arhitecți pentru a proiecta și împodobi „artistic”, în „stil”, clădirile oficiale, muzeele, teatrele sau propriile locuințe.

Industria era una, gustul estetic alta. Acest gust impunea industriei să producă în serie coloane din fontă decorate cu capitelluri în cele mai diverse stiluri. Nu industria dicta

această modă, ci estetica conservatoare a unei societăți parvenite.

Arhitecții, sclavi ai sistemului de dogme clasice, trăind într-un univers de forme istorice, nu știau să deducă din noile tehnici și materiale forme noi. Noile structuri nu trezeau la viață un stil nou. Și asta nu pentru că n-ar fi existat voința și chiar argumentele teoretice ale unor arhitecți proeminenți în favoarea creării unui stil nou, al fierului. Astfel, *Viollet-le-Duc*, adept convins al noilor tehnici și materiale, afirma în 1863:

„Posedăm azi resurse imense furnizate de industrie și transporturi lesnicioase, și în loc să ne servim de aceste mijloace pentru a crea forme proprii timpului și civilizației noastre, ne silim să ascundem aceste materiale sub o arhitectură împrumutată din alte timpuri... Avem în mână un material prețios de construcție: fierul, fie turnat, fie forjat... Astăzi nu mai este posibil să nu ținem seama de acest element energetic pe care industria ni-l furnizează ieftin și în cantități necunoscute pînă acum. Trebuie să ne gîndim să punem mijloacele noastre de construcție în concordanță cu acest nou material... Este însă limpede că, folosind acest material, este necesar să-i dăm formele care-i convin; ar fi ridicol, de exemplu, să figurăm din fontă coloane cu diametrul celor din piatră.

Inginerii noștri, în marile lor lucrări de poduri, au pășit cu hotărîre pe un drum nou, dar arhitecții nu fac decît să aplice cu timiditate noile mijloace la formele vechi. În mijlocul unei societăți în care totul se transformă cu o rapiditate prodigioasă, ei singuri — preoți ai unor dogme sacre — neagă mișcarea prin operele lor“.

Dar majoritatea arhitecților împărtășeau părerea opusă, exprimată limpede de Garnier: „Nu voi înceta să repet că deși folosirea fierului este aproape nelimitată în ceea ce privește construcția rațională, el își are limitele sale în ceea ce privește latura arhitecturală... și în ceea ce privește crearea unui stil; este o iluzie să crezi că arta îl urmează“.

Pentru Garnier, ca și pentru majoritatea arhitecților timpului, arhitectura însemna în primul rînd zidul de piatră și golurile, bine proporționate, tăiate în el. O spunea la fel de limpede într-un articol intitulat *Pietrele*: „Piatra constituie punctul de plecare natural și rațional al artei

de a construi; proprietățile pietrei constituie baza arhitecturii”.

Atât de puternică era această concepție, încât — numai un deceniu după Expoziția din 1889, care consacrase victoria fierului în marile construcții — acesta avea să fie abandonat de arhitectură. Expoziția din 1900 era realizată din ipsos și paiantă, cu o frenezie decorativă de cel mai prost gust.

Încet, încet, o prăpastie se săpase între gîndirea arhitecturală și cea tehnică, între aspectul estetic și structura construcției. În Franța, înființarea Școlii politehnice (1794) și a Școlii de arte și meserii (1798) consfințise despărțirea arhitectului de constructor. Această despărțire — extinsă prin sistemul de învățămînt în întreaga Europă — făcuse ca la mijlocul secolului, drumurile arhitecților și inginerilor să fie divergente. Pe de o parte arhitecții, legați prin mii de fire de Academie, de Școală, de Saloane cu juriile lor intransigente și obtuze, de comenzile oficiale — care însemnau avere și glorie — practicau cu fervoare o artă bazată pe dogmele academice și pe arsenalul de forme învechite ale stilurilor istorice. Pe de alta, constructorii și inginerii care, legați de tehnică și de știință, de materiale și de calculul rezistenței, de noile programe utilitare, experimentau noi sisteme, creau noi structuri și ridicau construcții uriașe în care domneau logica și rațiunea, calculul matematic și simplitatea formelor eliberate de plaga decorativismului.

În fața noilor construcții, lumea arhitecturală era divizată în două curenți de idei: un curent, majoritar, care considera realizările ingineresti ca simple construcții utilitare în afara arhitecturii; un curent, minoritar, care își spunea **raționalist** și care voia să-l lege din nou pe arhitect de constructor, care căuta pentru necesitățile contemporane rezolvări contemporane și care începuse să ridice problemele fundamentale ale viitoarei revoluții arhitecturale: relația dintre **funcțiune** și **formă**, dintre **tehnică** și **arhitectură**, dintre **materiale** și **structură**, dintre **structură** și **stil**.

Cel care a încercat, primul, să construiască un fundament teoretic arhitecturii secolului al XIX-lea și să trezească conștiința adormită a contemporanilor a fost *Viollet-le-Duc*.

Lucru paradoxal, acest propovăduitor al arhitecturii viitorului era un erudit cercetător al arhitecturii trecutului;

medievist cu autoritate, el restaura monumentele Franței cu o pasiune ce-l făcea să depășească atît spiritul epocii cît și adevărul istoric. Criticabil în restaurările sale, contradictoriu în opera sa construită, el este logic, rațional și consecvent în opera sa teoretică, care rămîne cea mai importantă contribuție a secolului al XIX-lea la definirea unor noi principii arhitecturale.

4. UN ARHITECT CARTEZIAN ÎN MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX-LEA : VIOLET-LE-DUC

Arhitectura, această creație umană, nu este de fapt altceva decît aplicarea unor principii care sînt născute în afara noastră și pe care noi ni le însușim prin observație. Forța de atracție terestră există; noi am dedus pe baza ei statica. Întreaga geometrie exista în ordinea universală, noi i-am observat legile și le aplicăm.

VIOLET-LE-DUC

În anul 1863, studenții uneia din cele mai conservatoare școli de arhitectură din Europa — École des Beaux-Arts din Paris — aveau un subiect de distracție rar întîlnit: cursurile de estetică ținute de un autodidact ajuns la catedra unei școli pe care o combătea de 20 de ani.

„Secolul al XIX-lea este condamnat să se sfîrșească fără să fi avut o arhitectură a sa? Această epocă atît de fertilă în descoperiri, care vădește o mare putere vitală, nu va transmite posterității decît pastişe sau opere hibride, fără caracter, imposibil de clasat?” — se întreba Viollet-le-Duc, în timp ce asista, ostilă, mieuna batjocoritor, în spiritul celor mai bune „tradiții” ale Școlii. „Artele sînt bolnave, arhitectura moare în mijlocul prosperității...”, continua netulburat profesorul de estetică, în mijlocul vacarmului provocat de studenți, aflați sub influența ideilor pontifilor Școlii și, în special, ale lui Ingres.

Era anul 1863, în care *Edouard Manet*, expunând la „Salonul refuzaților” tabloul *Déjeuner sur l'herbe* (Dejun la iarbă verde), scandalizase burghezia, iar critica oficială îl acoperise de injurii. Viollet-le-Duc se afla în bună companie!

Născut în 1814 la Paris, fiu al unui conservator al reședințelor regale, *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc* crescuse într-un mediu romantic, pasionat de arheologie și de cultură antică și medievală, sub influența unor străluciți literați și istorici ca Mérimée, Rémusat, Mignet și, în special, a unchiului său, criticul Etienne Delécluze.

În 1830, refuzînd să intre la École des Beaux-Arts, studiază în atelierul lui *Achile Leclerc* și se consacră apoi unei intense activități de desenator, devenind cunoscut prin precizia, meticulozitatea și eleganța desenelor sale. Timp de cinci ani, între 1832 și 1837, se dedică studiilor arheologice și geologice, lărgindu-și orizontul prin numeroase călătorii în Spania, Italia și prin orașele istorice ale Franței. El își concentrează studiile asupra epocii medievale, însoțindu-l pe Mérimée în diverse călătorii pentru stabilirea unui inventar al monumentelor istorice din Franța: Chartres, Amiens, Reims, Toulouse. Rezultatul acestor studii este un monument de erudiție, dovadă a seriozității și competenței sale medievistice: *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI-e au XVI-e siècle*, lucrare apărută în anii 1854—1869.

Activitatea sa de restaurator este prodigioasă: *Biserica Madeleine din Vézelay, Sainte Chapelle și Notre Dame din Paris, Castelul Pierrefonds, Cetatea Carcassonne, Catedrala din Lausanne* etc.

El visează să dea monumentelor restaurate înfățișarea lor originală. „Mai gotic decît goticii înșiși” — cum îl caracterizează *Gromort* — el nu ezită să „corecteze” monumentele medievale, atunci cînd consideră că meșterii marilor catedrale... au greșit. Astfel, numeroase travee ale catedralei Notre Dame din Paris sînt demolate pentru a da edificiului o simetrie și o omogenitate la care vechii meșteri nu se gîndiseră, nici n-o voiseră. *Castelul Pierrefonds*, restaurat și restituit cu multă minuțiozitate pînă la cel mai mic detaliu, devine o „compoziție” proprie „în stil medieval” și se transformă într-un decor de teatru.

Cunoscînd la perfecție evul mediu și arhitectura gotică, restauratorul rămîne însă insensibil la spiritul epocii, la grația naturală, spontană, necăutată, a monumentelor gotice; perfecționîndu-le, omogenizîndu-le, simetrizîndu-le, el le răpește capacitatea emotivă; înnoindu-le, le omoară.

Monumentele medievale ale Franței, marile catedrale în special, erau minuni de eleganță și echilibru. Viollet-le-Duc era îndrăgostit ca toți romanticii de această epocă strălucită din istoria Franței, „cînd catedralele erau albe”. Studiind cu pasiune dar și idealizînd în bună măsură această arhitectură îndrăzneată, el ajunge la convingerea că atît concepția ei generală cît și modul de punere în echilibru reprezintă un sistem de o raționalitate desăvîrșită. Totul îi pare logic, rațional și indispensabil în această arhitectură: dinamismul și elasticitatea structurii, jocul forțelor care se echilibrează prin arc-butanți tocmai în punctele de rupere, sistemul de nervuri care par a susține bolțile, decorația strîns legată de structură.

El crede a fi descoperit, ca rezultat al acestui studiu, legi valabile și pentru epoca sa, și dezvoltă o teorie a arhitecturii bazată pe ideea că „**orice arhitectură își are originea în structură**”¹. Aceasta era ideea centrală a cursului de estetică pe care încerca în 1863 să-l predea la École des Beaux-Arts, citadela academismului. Împiedicat de cabala profesorilor și studenților să-și țină cursul, silit să demisioneze pentru a ceda locul său lui Taine, el își publică prelegerile în două volume, sub titlul *Entretiens sur l'architecture*.

Această lucrare — actul de naștere al raționalismului și funcționalismului contemporan — a fost hrana spirituală a multor generații de arhitecți. Tradusă în 1875 în America, în 1877 în Anglia, răspîndită în toată Europa, ea a furnizat principalele argumente teoretice arhitecților dornici să iasă din criza academică și eclectică. Astăzi încă, după un secol, unele din ideile sale apar de o actualitate surprinzătoare;

¹ *Structura* constituie scheletul constructiv care asigură stabilitatea și rezistența clădirii. În fiecare epocă istorică mijloacele tehnice și materialele au determinat sisteme structurale specifice. Astfel, în antichitate, templul egiptean sau templul clasic grec folosea o structură formată din coloane susținînd lintouri grele de piatră (stilpi și grinzi); catedrala gotică avea un sistem structural mai complex, format din bolți ogivale, nervuri, stilpi și arc-butanți din piatră sau cărămidă.

multe din acestea fac definitiv parte din patrimoniul gândirii arhitecturale contemporane, deși, filtrate prin teoriile arhitecturale dezvoltate după el, adevărata lor origine s-a uitat.

În mijlocul unui secol haotic, în care arhitectura părea a-și fi pierdut busola, Viollet-le-Duc încerca să definească principiile unei arhitecturi eliberate de tirania arheologismului și a formelor „istorice”, pentru a exprima exclusiv epoca sa, cu necesitățile și formele sale de viață, care evoluau rapid în timp ce gusturile și estetica rămâneau în urmă.

„ENTRETIENS SUR L'ARCHITECTURE“

Cartea lui Viollet-le-Duc — apărută în 1863 (primul volum) și în 1872 (volumul al doilea) — începe printr-o critică hotărâtă a arhitecturii eclectice:

„Boala de care arta arhitecturii pare atinsă dăinuie de mult; ...am văzut-o progresînd din secolul al XVI-lea pînă în epoca noastră, din momentul în care, după un studiu foarte superficial al arhitecturii antice a Romei... a dispărut preocuparea de a uni, înainte de orice, forma cu necesitățile și cu mijloacele de construcție. Proiectele prezintă amestecul cel mai bizar de stiluri, de mode, de epoci și de mijloace, fără însă a prezenta vreodată cel mai mic semn de originalitate“.

Folosind analiza istorică, Viollet-le-Duc combate principalul argument folosit de adepții arhitecturii eclectice: necesitatea menținerii tradiției arhitecturale și, deci, a stilurilor istorice: „În studiul artelor trecutului — spunea el — trebuie să despărțim în mod absolut forma care este doar aparența unei tradiții — forma neraționată — de forma care este expresia imediată a unei necesități, a stării unei societăți; rezultate practice pot fi obținute nu prin imitarea formei, ci prin studierea acestei societăți și prin înțelegerea modului în care ea a aplicat un principiu“.

Forma arhitecturală care nu corespunde unei necesități sociale a epocii este deci o **formă neraționată, rezultată nu dintr-un proces de gândire, ci dintr-o imitare mecanică a unor forme anterioare; această formă** — susține Viollet-le-Duc — **nu trebuie imitată, pentru că ea este expresia unor**

necesități trecute, moarte. Orice arhitectură se naște din necesitățile și obiceiurile unei societăți anumite, căreia nu i se poate impune o formă arhitecturală doar pentru că ea reprezintă tradiția. **Obiceiurile, moravurile, concepțiile, necesitățile materiale și cele spirituale ale societății se schimbă neconținut; prin urmare, afirmă el, formele arhitecturale trebuie să varieze la infinit.** Analizînd, de exemplu, arta greacă, Viollet-le-Duc scrie:

„Grecii sînt primii care au introdus în arta arhitecturii spiritul de cercetare, logica și raționamentul, superioare tradiției. Făcînd să predomine principiile asupra formei și chiar supunînd forma acestor principii, ei ne arată drumul; cu cît sîntem mai încîntați vîzînd în ce măsură ruinele Acropolei de la Atena sînt expresia vie a civilizației ateniene din timpul lui Pericle, cu atît mai puțin vom încerca să imităm formele acestor ruine, pentru că starea noastră socială și obiceiurile noastre... diferă în mod esențial de starea socială și de obiceiurile contemporanilor lui Socrate“.

Pentru a-și putea fixa principiile, Viollet-le-Duc simte necesitatea de a redefini principalele noțiuni ale arhitecturii și în primul rînd, însuși *conceptul de arhitectură*. Pentru prima dată după multe decenii, arhitectura era definită prin prisma unei concepții raționaliste:

„**Arta este forma dată unei gîndiri** (subl. n.) și artistul — cel care, creînd această formă, răspîndește prin ea gîndirea sa oamenilor. Pentru arhitect, **arta este expresia sensibilă, vizibilă** pentru toți, **a unei necesități satisfăcute** (subl. n.).

Arhitectura este, împreună cu muzica, una din formele artei în care facultățile creatoare ale omului se dezvoltă cel mai independent. Într-adevăr, nu este vorba de a se găsi inspirația în obiectele naturale, ci de a urma legi stabilite în vederea satisfacerii anumitor necesități. Cine întocmește aceste legi? **Rațiunea umană, facultatea de a raționa**“ (subl. n.).

A afirma că **arhitectura este expresia sensibilă a unei necesități satisfăcute**, că satisfacerea acestei necesități este supusă unor **legi descoperite de rațiunea umană** constituia o mare îndrăzneală într-o epocă în care satisfacerea cerințelor sociale era ignorată în numele „principiilor eterne ale frumosului“.

Și tocmai aceasta susținea Viollet-le-Duc: că nu există „principii eterne“, independente, ale formei. De vreme ce formele arhitecturale evoluează, se transformă, se schimbă în timp după necesitățile, gusturile, tehnicile constructive sau concepțiile estetice ale societății, aceasta însemna că „principiile eterne“ nu sînt nici „eterne“ și nici „principii“, ci dogme instaurate de un academism neputincios. Punînd pe primul plan satisfacerea necesităților sociale, considerînd drept criteriu suprem al arhitecturii nu modul în care au fost îndeplinite cerințele formale, ci în primul rînd cele materiale — pe care le consideră definatorii — Viollet-le-Duc face un pas hotărîtor pentru îndreptarea gîndirii arhitecturale pe un drum nou și elaborarea unei noi teorii arhitecturale, opusă academismului.

Era însă această teorie suficient de cuprinzătoare pentru o înțelegere mai deplină, multilaterală, a fenomenului arhitectural?

Din păcate, pornind de la premisa justă că arhitectura satisface necesități sociale pe baza unor legi stabilite de rațiunea umană, el ajunge la concluzii unilaterale, din cauza absolutizării raționalismului.

Pentru Viollet-le-Duc constituie un adevăr de nezdrun-cinat faptul că **„orice arhitectură își are originea în structură și prima condiție pe care trebuie s-o îndeplinească este de a pune forma sa aparentă în acord cu această structură“**. În jurul acestei concepții gravitează toate argumentele și demonstrațiile sale, sprijinite din nou pe exemple istorice:

„Ordinele de arhitectură inventate de greci erau însăși structura; în ordinele lor exista doar un singur mod de structură. Structura construcțiilor grecești și aparența lor erau strîns unite. Nu putem despuia un monument grec de ordinul care constituie principala sa decorație, fără a distruge însuși monumentul... Ordinele grecești nu sînt decît structura căreia i s-a dat cea mai bună formă aparentă conform funcțiunii sale“ (subl. n.).

Pentru Viollet-le-Duc, forma arhitecturală nu poate fi în nici un caz produsul gratuit al fanteziei arhitectului; el combate ceea ce îi pare a fi **cea mai importantă cauză a decadenței arhitecturale a secolului său: subiectivismul artistic**. El luptă, pe de o parte, **împotriva dogmatismului subiectiv al Academiei**, care statuase odată pentru totdeauna

că forma arhitecturală este determinantă, funcțiunile trebuind să se încadreze în această formă, iar constructorul să găsească metodele pentru a o executa; pe de altă parte, **împotriva arbitrarului haotic al eclecticilor**, care teoretizau libertatea de a se inspira din orice stil al trecutului, după fantezia și capriciul fiecăruia.

Luptînd împotriva acestui subiectivism care punea accentul exclusiv pe latura artistică a arhitecturii, Viollet-le-Duc exagera în sensul opus, reducînd arhitectura la „aplicarea unor principii existente în natură”, identificînd-o cu statica și cu geometria. Rezulta o subapreciere a arhitecturii ca act de creație, o sărăcire a noțiunii care îl împiedica să înțeleagă natura și specificul fenomenului, mecanismul complex de formare și diferențiere a stilurilor, determinantele estetice și rolul emoțional al formelor arhitecturale.

Concluzia acestui sistem teoretic apărea ca într-o demonstrație matematică, fiind grevată, ca și la unii dintre succesorii săi, de un anumit mecanicism:

„... Forma nu este rezultatul unui capriciu, pentru că ea nu este decît expresia — decorată dacă vreți — a structurii; eu nu pot da regulile care au fost impuse formei, pentru că însăși **calitatea specifică a acestei forme este de a se supune tuturor necesităților structurii** (subl. n.); dați-mi o structură, voi găsi în mod firesc formele care trebuie să rezulte; dar dacă schimbați structura, va trebui să schimb și formele”.

Considerînd forma ca o rezultată directă a structurii, Viollet-le-Duc simplifica fenomenul complex al genezei expresiei arhitecturale, reducînd procesul de creație la un fel de rezolvare a unei ecuații matematice.

Formele arhitecturale nu rezultă însă „în mod firesc” din structură, după cum nici structura nu rezultă „în mod firesc” din tehnică sau din modul de construcție. Alături de factorii sociali, economici, funcționali sau constructivi, factorii estetici intervin chiar de la începutul procesului de creație arhitecturală; fiind legați de structura psihică a popoarelor, de atitudinea specifică față de realitate și față de frumos a oamenilor, de tradiții caracteristice dezvoltate de-a lungul istoriei, factorii estetici joacă un rol important în determinarea formelor și alegerea soluțiilor plastice arhitecturale. Istoria arhitecturii dovedește că acești factori au

determinat, alături de cei strict materiali, diferențierile stilistice, numai astfel explicându-se de ce aceeași structură a putut da naștere la forme arhitecturale diferite, de ce arhitectura fiecărui popor, a fiecărui artist își are specificul său.

Chiar și geneza formelor structurale stă într-o oarecare măsură sub semnul creației artistice. Unul din cei mai mari constructori contemporani, P. L. Nervi, creator al unor forme structurale pe cât de îndrăznețe pe atât de frumoase, vorbește despre o „intuiție structurală” care determină — dincolo de calculul pur — formele structurale, conferindu-le atributele frumuseții.

Afirmația lui Viollet-le-Duc: „dacă schimbați structura, va trebui să schimb și formele”, este deci adevărată dar incompletă; ea se bazează pe ipoteza — nedemonstrată și nedemonstrabilă — că unei anumite structuri îi corespunde o singură formă. Analiza istorică infirmă această ipoteză.

Același lucru se poate afirma despre celebra sa definiție, elegantă și clară, dar păcătuind de asemenea prin exclusivism și unilateralitate: „**Orice formă a cărei rațiune de a fi nu poate fi explicată, nu poate fi frumoasă, iar în ceea ce privește arhitectura, orice formă care nu este indicată de structură, trebuie respinsă**”.

Mergînd mai departe cu demonstrația sa carteziană, Viollet-le-Duc ajunge la concluzia că **forma arhitecturală trebuie să fie conformă cu funcțiunea**, pe care urmează s-o exprime cât mai exact, deoarece funcțiunea înseamnă scopul, *rațiunea de a fi* a întregului edificiu. Acesta este principiul **funcționalismului** modern care susține că **funcțiile, necesitățile pe care trebuie să le rezolve clădirea, indică și determină formele acesteia**.

Acest principiu, care va forma obiectul celor mai aprige dispute arhitecturale din următoarea jumătate de secol, este contribuția cea mai importantă a raționalismului francez la teoria arhitecturii moderne. El reafirma un adevăr care fusese uitat de academism: mai înainte de orice, arhitectura trebuie să funcționeze perfect, ca o unealtă pe care omul a creat-o ca să-i satisfacă anumite necesități.

De-a lungul istoriei, arhitectura fusese tot mai mult monopolizată de necesitățile de lux și reprezentare ale claselor dominante. Funcționalismul tindea să restabilească

echilibrul necesar între scopul edificiului și forma sa artistică, reducînd rolul exagerat al formei și acordînd rolul principal funcției, pe baza unei analize științifice a necesităților sociale și individuale a oamenilor.

O dată definite noțiunile de bază, Viollet-le-Duc analizează prin prisma aceleiași metode raționaliste, elementele derivate — compoziția, metodele, materialele de construcție — rolul și importanța lor în procesul de creație arhitecturală, pentru a putea elabora apoi principiile directoare ale arhitecturii. Dintre aceste principii, esențial îi apare cel al **respectului absolut pentru adevăr**, singurul capabil să elibereze arhitectura timpului său de minciună și să redea profesiei o morală solidă. Pentru că Viollet-le-Duc este înainte de orice un **moralist**; el nu poate concepe creația arhitecturală decît bazată pe **principii riguroase și adevărate**, rezultate dintr-o analiză obiectivă, sistematică, rațională a sarcinilor puse de societate. Prin respect absolut pentru adevăr el înțelege:

— respectul pentru program, adică îndeplinirea exactă, cu cea mai mare scrupulozitate a condițiilor impuse de necesități;

— respectul pentru structură și pentru metodele constructive, folosirea materialelor după calitățile și proprietățile lor.

Numai dacă aceste condiții sînt îndeplinite se poate ajunge la realizarea deplină, la stil, care este „**inspirația, dar inspirația supusă legilor rațiunii**” (subl. n.), inspirația îmbrăcată într-o distincție specifică oricărei opere produse de un sentiment adevărat, analizat riguros prin rațiune înainte de a fi exprimat; ... acordul intim dintre facultatea de a imagina și facultatea de a raționa; ... **efortul imaginației active, dirijată de rațiune**” (subl. n.).

Raționalismul lui Viollet-le-Duc reflectă gîndirea înaintată a secolului său, gîndire dominată de închegarea principalelor descoperiri științifice în ample sisteme sintetice, de felul marii sinteze darwiniste a evoluției speciilor prin selecție naturală.

Viollet-le-Duc a elaborat un **sistem științific al arhitecturii**, încercînd să explice toate principiile și legile care o

guvernează. Acest sistem este raționalist; el pune la baza creației arhitecturale controlul riguros al inspirației și sentimentelor, subordonarea și dirijarea acestora de către legile rațiunii. Dar nu numai atât. În concepția sa globală, atotcuprinzătoare, arhitectura este un întreg în care fiecare element constitutiv este logic, rațional și absolut necesar; fiecare are un rol bine precizat, o **rațiune de a fi**. Dacă vreunul din aceste elemente este întâmplător și nerațional, dacă rațiunea sa de a fi nu poate fi demonstrată, el trebuie să fie eliminat ca fiind inutil.

Metoda sa fundamentală este tocmai **căutarea și demonstrarea rațiunii de a fi a fiecărui organ arhitectural ce compune edificiul**. Această disecare analitică — ilustrată perfect în marele său dicționar al arhitecturii medievale — este menită să servească la elaborarea sintezei finale, a **sistemului**. În acest sistem, elementul principal îl constituie structura; problemele artistice, compoziția, plastica arhitecturală, modernatura¹ rămân pe planul al doilea și sînt de asemenea subordonate rațiunii:

„Arhitectura aparține atît științei, cît și artei propriu-zise; raționamentul, calculul intrînd într-o proporție importantă în concepția sa, trebuie să admitem că o compoziție oarecare nu este doar rezultatul imaginației, ci este supusă unor reguli aplicate cu metodă. **Compoziția este deducția logică** (subl. n.) a diverselor elemente constitutive ale edificiului: programul, obiceiurile, gusturile, tradițiile materialelor și ale modului lor de prelucrare“.

O singură concesie este făcută: „În arhitectură nu este suficient să fii sincer pentru a face o operă remarcabilă; mai trebuie să poți da adevărului o **formă frumoasă** “ (subl. n.). Dar și aceasta este urmată de o rezervă: dacă uneori o concepție bine gîndită, rațională, poate avea ca rezultat o operă urîtă, niciodată adevărata frumusețe nu va putea fi obținută fără ajutorul legilor invariabile bazate pe rațiune. „Fiecărei opere frumoase cu adevărat îi corespunde totdeauna un principiu riguros logic“ afirmă el, consecvent „sistemului“.

¹ *Modernatura*: ansamblul de profile ale cornișei, arhitravei sau altor elemente ale fațadei unei clădiri.

RAȚIONALISMUL ABSOLUTIZAT

Această strictete raționalistă lăsa prea puțin loc artei; alunecând spre dogmatism, ea confunda arhitectura cu construcția.

În focul polemicii, furat de necesitățile luptei contra academiștilor, Viollet-le-Duc simplifica arhitectura, o transforma într-o rezultată automată a structurii și uita că ceea ce conferă arhitecturii specificul ei, deosebit de simpla construcție, este **capacitatea de a emoționa**, de a crea cu pietre inerte, stări emoționale.

Inginerii timpului, pășind pe o cale nouă, impusă de dezvoltarea tehnicii, nu aveau pretenția să facă artă. Dacă realizările lor erau uneori frumoase, cauza era nu dorința de a construi frumos, ci de a construi **bine și economic**. În opoziție cu risipa nerațională a edificiilor monumentale ale epocii, structurile ingineresti, simple și elegante, căpătau, printr-o mutație raționalistă, atributele arhitecturii: fiind raționale, ele **trebuiau** să fie și frumoase. Dar cel mai adesea ele erau orice — economice, eficiente, îndrăznețe — însă nu frumoase în sens emoțional. În cel mai bun caz, ele erau indifferente din punct de vedere estetic.

Evoluția formelor și a limbajului plastic arhitectural ascultă de legi complexe, depășind sfera simplei logici constructive; ea ascultă și de legi estetice ținând de o formațiune socială specifică, determinate de ideologii diverse, condiționate de structuri spirituale și de tradiții diferite de la popor la popor.

Raționalismul constructiv, concepția după care „orice arhitectură își are originea în structură”, era o expresie a secolului al XIX-lea. Căutând argumente istorice, ea avea privirea îndreptată spre viitor. Ea încerca să ridice din nou punțile dintre arhitectură și tehnică, să lege din nou pe arhitect de constructor, să redea arhitectului contactul cu realitatea epocii, iar inginerului — înțelegerea pentru forma estetică.

În mod paradoxal, acest raționalism avea la origine romantismul; luptând împotriva clasicismului, acest curent dusese la idealizarea evului mediu și a arhitecturii gotice, la admirarea „în bloc”, necritică, a întregii epoci medievale

și a realizărilor ei. Cuprins de exaltare romantică, Viollet-le-Duc — care studiasse arhitectura gotică așa cum nimeni n-o făcuse pînă la el — elaborase un sistem structural gotic ideal, în care totul funcționa perfect, dar care reprezenta doar *concepția sa* asupra goticului și nicidecum adevărul istoric.

Totul s-ar fi putut rezuma la o simplă dispută academică dacă Viollet-le-Duc n-ar fi încercat să prezinte legile extrase din studierea structurii gotice drept adevăruri aplicabile arhitecturii viitorului. Eruditul cunoscător al goticului, convins de raționalitatea unui sistem de construcție care făcuse gloria Franței, propunea contemporanilor săi un stil modern care să îmbine, într-o ciudată împerechere, *formele gotice cu structura de fier*.

El argumenta astfel: pe de o parte, arhitectura gotică a fost o expresie exclusivă a spiritului popular, o creație a inteligenței meșterilor anonimi, primul și cel mai viguros efort al științei, al experienței, al cercetării faptelor împotriva tradiției; pe de altă parte, doar fierul, material al epocii moderne, este capabil să elibereze construcția de servituțile milenare ale sistemului stîlp-grindă¹; numai din unirea raționalismului gotic cu construcția de fier se va naște arhitectura viitorului.

Această exagerare și absolutizare a raționalismului structurii gotice constituia, evident, o eroare. În general, raționalismul fusese împins prea departe. Istoria milenară a arhitecturii cunoaște și alte civilizații decît cele ale Greciei, ale Romei antice sau ale Franței medievale, civilizații care și-au conceput monumentele pe alte principii decît cele ale logicii constructive, civilizații pentru care mitologia, simbolismul religios, un anumit gen de expresionism, tendințele spre decorativ, sfidarea structurii și a logicii constructive fuseseră precumpănitoare. Chiar în arhitectura clasică europeană sau în cea gotică — expresie a celei mai îndrăznețe

¹ *Sistemul stîlp-grindă*: sistem structural bazat pe folosirea în construcții doar a grinzilor simplu rezemate pe stîlpi sau zidării (fără bolți); se obține astfel transmiterea greutății acoperișului doar prin forțe verticale, evitînd împingerile laterale, care ar putea disloca zidurile clădirii. Acest sistem (folosit în antichitate de egipteni și de greci) limita posibilitățile de acoperire la spații relativ mici, grinzile din blocuri de piatră sau cele din lemn neputînd avea dimensiuni prea mari.

experiențe constructive ce avusese loc pe continent — nu totul poate fi explicat prin logica structurală.

Încercînd să scoată arhitectura din criza eclectică și să indice contemporanilor săi o nouă metodă de gîndire, Viollet-le-Duc se lovea de propriile sale limite, determinate de epocă.

Lupta sa împotriva academismului, pentru o arhitectură nouă, era justă și nu putea fi combătută serios pe plan teoretic. El avea dreptate cînd afirma:

„Dacă vrem cu bună credință să inaugurăm era unei structuri noi, corespunzătoare materialelor, mijloacelor de execuție, necesităților și tendințelor moderne spre o economie rațională, trebuie să ne hotărîm să lăsăm de o parte tradițiile grecești, romane sau cele ale «marelui secol» ... Să fim convinși că arhitectura nu poate îmbrăca forme noi decît dacă ea le caută în aplicarea riguroasă a unei structuri noi; a îmbrăca în cilindri de cărămidă coloane de fontă sau a îngloba în zidărie suporti de fier, de exemplu, nu constituie un efort de calcul sau de imaginație, ci doar folosirea pe ascuns a unui mijloc; și **niciodată folosirea pe ascuns a unui mijloc nu poate duce la forme noi** (subl. n.). Dacă fierul este destinat să ocupe un loc important în construcțiile noastre ... **să-l folosim cu sinceritate ...**”.

Teoria devenea însă vulnerabilă în momentul în care, încercînd s-o pună în practică, Viollet-le-Duc prezenta drept alternativă a arhitecturii eclectice o arhitectură gotică cu tiranți de fier, hibridă, săracă, lipsită de unitate, al cărei limbaj plastic fusese luat tot din arsenalul stilurilor istorice, în pofida declarațiilor sale energice: „**Dacă vrem un stil al epocii noastre, să nu căutăm în trecut formele sale**”.

De aceea, dînd dreptate lui Garnier cînd declara „iubim arheologia, dar o vrem ca auxiliar, nu ca stăpîn”, trebuie să observăm că atît raționaliștii cît și adversarii lor erau atît de impregnați de arheologie, încît nu puteau concepe o arhitectură nouă decît în forme vechi.

UN ECLECTIC ÎMPOTRIVA... ARHEOLOGIEI

E ceea ce dovedea și Garnier, într-un volum apărut în 1869 în care strînsese o serie de articole publicate în revistele vremii, volum intitulat *A travers les arts* (Parcurgînd

artele). Eclecticul autor al Operei, recunoscînd erudiția de medievist a lui Viollet-le-Duc, combătea însă stilul neogotic al acestuia, în numele „creatorilor contemporani care se străduiesc să înfăptuiască un stil original”. Compozițiile lui Viollet-le-Duc — spune el — sînt „opere eterogene, care tulbură spiritele: cauți rațiunea și scopul, cauți personalitatea; nu găsești decît compromisuri între ceea ce autorul atacă și ceea ce apără”.

Și, paradoxal, Garnier — care este în esență un eclectic, inspirîndu-se în arhitectura sa din întregul arsenal al arhitecturii clasice — combate „arheologismul” lui Viollet-le-Duc:

„Sigur, arheologia este o știință utilă și fiecare arhitect trebuie să studieze toate epocile și toate stilurile ... Iubim arheologia, dar o vrem ca auxiliar și nu ca stăpîn; vrem să învățăm, dar în același timp, vrem să creăm ... Ce fac adversarii noștri? În loc de a lua principiul și esența edificiilor, ei le imită ... Ei se baricadează în spatele unei lozinci: «arhitectura națională». Dar care este oare această arhitectură națională? De ce aceasta și nu mai degrabă alta, de ce evul mediu și nu Renașterea?”

Garnier avea dreptate: dacă e să copiezi, de ce mai curînd evul mediu decît Renașterea? Dar era secolul arheologiei și arhitectiei „creatori” nu aveau alt arsenal de forme decît cel clasic; „novatorii” ofereau goticul, dar oare nu era același lucru? Copiști și unii și alții, căutau un stil combinînd în fel și chip formele trecutului.

Academia ar fi putut juca un rol în acest haos, dînd exemplul unei doctrine bazată pe rațiune și pe studierea condițiilor contemporane, așa cum făcuse înainte cu două secole, cînd o înființase Colbert. Acum însă Academia¹ nu putea fi decît conservatoare. Însuși Garnier îi recomanda „să concentreze puterea de a învăța într-un mic număr de mîini și să impună studiilor o doctrină absolută”; sau, dacă nu are această forță de a fi despotică, să lase artei întreaga libertate, pentru a se dezvolta cum îi place. Dar, continua el, „nu puteți face asta, nu puteți abandona învățămîntul; artiștii sînt obișnuiți cu patronajul vostru; școlile voastre sînt formate și organizate; trebuie să vă păstrați rolul și să vă continuați misiunea”.

¹ Este vorba de „Academia artelor frumoase”.

Era tocmai ce făcea această Academie osificată; intolerantă, respingînd fără milă pe cei ce nu i se supuneau (prin intermediul influențelor jurii oficiale), ea apăra cu îndîrjire o doctrină inflexibilă, preamărea un ideal de frumos absolut, în afara timpului, a locului și a oamenilor, făcea din ordinele clasice baza oricărui învățămînt, transformîndu-le în canoane lipsite de sens și rațiune. Ascultînd de această doctrină, arhitecții continuau să copieze, inventau lucruri știute, erau savanți dar nu artiști. Ambele tabere se zbăteau zadarnic să rezolve conflictul dintre decor și structură care devenise, cu timpul, drama întregii arhitecturi a secolului al XIX-lea.

Imensul efort teoretic făcut de Viollet-le-Duc limpezise noțiunile, dar puțini erau arhitecții care se aventurau pe acest drum nou. De aceea, Viollet-le-Duc constata cu tristețe: „Astăzi, stilul a părăsit arta, pentru a se refugia în industrie ... Noi, care atunci cînd fabricăm mașini dăm fiecărei piese componente forța și forma ce le sînt inerente și nu punem nimic în plus dacă nu indică o funcțiune necesară, în arhitectură adunăm fără rațiune forme luate din toate părțile, rezultate din principii contradictorii, și numim asta artă!”

Era necesară o mare revoluție în gîndirea arhitecturală pentru a azvîrli peste bord tot balastul eclectic. Teoriile lui Viollet-le-Duc puneau baza ei teoretică, iar creațiile inginerilor îi dădeau un punct concret de pornire; și totuși, în lipsa unei concepții estetice unitare, coerente, noul material, fierul, și noile sisteme de construcție, oricît de îndrăznețe, n-au putut genera un nou stil arhitectural.

Fierul a creat o structură, a permis realizarea unor construcții remarcabile prin îndrăzneala, concepția, eleganța și puritatea formelor. Uneori, ele au fost și frumoase. Dar frumosul n-a rezultat în mod spontan din structură și funcțiune — așa cum credea Viollet-le-Duc.

Totuși, drumul era deschis, iar stîlpii academismului zdruncinați.

Rolul lui Viollet-le-Duc în combaterea academismului a fost foarte important. De aceea, i se poate ierta că în focul luptei împotriva subiectivismului exacerbat și lipsit de contingență cu realitatea materială a arhitecturii — caracteristic epocii — a făcut prea puțin loc în teoriile sale, strict raționaliste, factorilor artistici, poeziei, lirismului, aportului de talent și fantezie al creatorului.

Viollet-le-Duc a construit puțin și nici una dintre construcțiile sale nu atinge înălțimea gândirii sale teoretice; el a creat un edificiu teoretic ideal — similar modelului său ideal de catedrală gotică, care nu exista de fapt în nici o realizare medievală — dar n-a avut forța creatoare capabilă să-l transpună într-o plastică nouă.

Cu toate acestea, influența ideilor sale s-a extins în timp și în spațiu pe o arie extrem de largă. **El a reintrodus în arhitectură morală respectului față de structură și funcțiune** și această morală a fost însușită de toți marii creatori ai arhitecturii contemporane.

Olandezul *Berlage* îl consideră teoreticianul acelei „arte a utilității pure“ care este de fapt arta secolului al XX-lea; opera sa capitală, *Bursa din Amsterdam*, nu este decît o aplicare a „structurilor elastice“ ale maestrului francez. *Perret* a folosit în lucrările sale din beton armat aceleași principii teoretice. Americanii *Buffington* și *Richardson* recunosc deschis marea importanță pe care au avut-o ideile lui Viollet-le-Duc pentru creația lor. *F. L. Wright* recomanda fiului său, arhitect, lectura operelor lui Viollet-le-Duc pentru a dobîndi o solidă educație arhitecturală. Lista poate fi continuată cu numele belgianului *Horta*, promotor al stilului *Art nouveau*, al spaniolului *Gaudi*, al vienezului *Otto Wagner* și al elevului său *Adolf Loos*, al lui *Gropius* și în sfîrșit al lui *Le Corbusier*, a cărui lucrare *Vers une architecture* reprezintă pentru secolul al XX-lea ceea ce a însemnat *Entretiens sur l'architecture* pentru al XIX-lea.

Aparent paradoxală, această afiliere la ideile lui Viollet-le-Duc — mărturisită de reprezentanți ai unor curente din cele mai diverse, unele chiar diametral opuse, — exprimă cel mai convingător faptul că autorul lor a redescoperit esența unora dintre principiile determinante ale arhitecturii.

Marii arhitecți de la începutul secolului nostru au preluat și aprofundat ideile sale, eliminînd dogmatismul și adăugîndu-le căldura fanteziei și a personalității lor creatoare.

Cel mai prețios omagiu adus ideilor sale este poate cel al lui *Frank Lloyd Wright*, care vorbind despre *Entretiens sur l'architecture*, spunea: „După părerea mea, este singura carte de arhitectură din lume cu adevărat de bun simț. Această carte ajunge pentru a-ți păstra credința în arhitectură ...“.

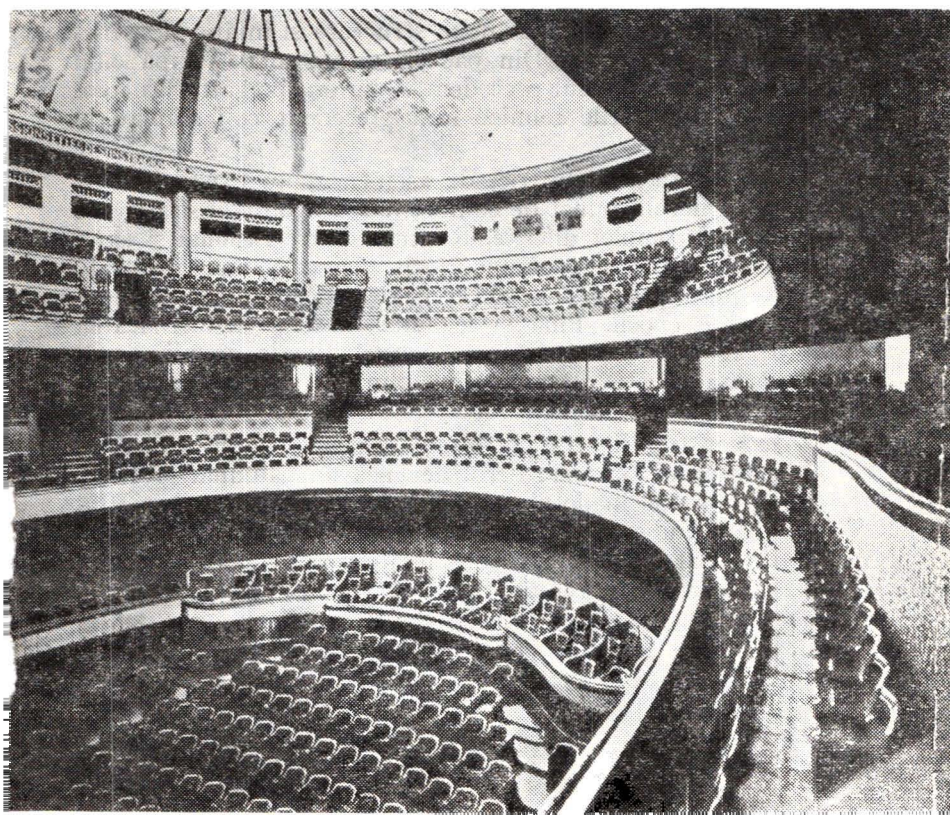
II

COTITURA DECISIVĂ (1890—1914)

Construcția este limba maternă a arhitectului. Arhitectul este un poet care gîndește și vorbește prin construcție.

AUGUSTE PERRET

AUGUSTE PERRET. Teatrul de pe Champs-Élysées. Paris (1913). Interiorul sălii.



1. PRACTICISMUL AMERICAN

Trebuie să renunțăm timp de cîțiva ani la orice ornament, pentru a ne putea concentra gîndirea asupra unor clădiri frumoase în nuditățile lor.

LOUIS H. SULLIVAN

Ultimele decenii ale secolului XIX au fost marcate de o activitate constructivă intensivă.

În Europa, dar mai ales în Statele Unite, dezvoltarea industrială și urbanizarea rapidă au dus la un avînt constructiv care a determinat noua structură și înfățișare a marilor orașe ale lumii. Din păcate, arhitectura — după cum am văzut în capitolul precedent — nu era pregătită să folosească posibilitățile tehnice fără precedent ce-i stăteau la dispoziție.

Între artă și industrie, de asemenea, nu exista în acel moment nici un punct de contact, ele dezvoltîndu-se paralel, pe planuri complet diferite. Ruptura dintre **rațional** și **emoțional** era atît de profundă, încît nici cele mai înaintate spirite nu izbuteau să se elibereze de concepțiile estetice înapoiate ale epocii. Pînă și locuința marelui inginer Eiffel, autor al celor mai îndrăznețe construcții ale vremii, era o adevărată colecție de orori, fiind plină de „obiecte eteroclite și de o urîtenie de neînchipuit” (Giedion).

În construcții arta „înghițea” pur și simplu industria, în maniera lui Garnier: fierul devenea un „auxiliar prețios”, dar era ascuns în dosul coloanelor și al zidurilor de piatră. Niciodată nu s-a folosit atîta piatră ca în această epocă; piatra a dat orașelor europene înfățișarea lor teatrală, pompoasă și grandilocventă.

Se produsese ceea ce *Pierre Francastel* numește un **blocaj de invenție**: apariția noilor mijloace tehnice determinase

doar amplificarea producției formelor vechi, blocînd inventarea unor forme structural noi. Numai relativ tîrziu — prin jurul anului 1900 — s-a produs o deșteptare a conștiințelor față de ceea ce devenise „o minciună insuportabilă”. Dar în timp ce în Europa abia se pregătea o explozie contestatară de amploare, în America avea loc prima încercare de a da structurilor metalice o formă arhitecturală simplă și clară, economică și funcțională, eliberată de tirania formelor istorice. Aceasta se petrecea la Chicago după incendiul catastrofal din 1871, care dovedise că într-un mare oraș modern construcția din lemn sau chiar cea din fontă este definitiv condamnată.

Necesitatea de a găsi un nou sistem constructiv, rezistent la foc, a impus în cele din urmă și în construcțiile civile aplicarea sistemelor și materialelor folosite în construcțiile industriale și utilitare. Soluția, bazată tot pe ideile lui Viollet-le-Duc, avea să permită ridicarea zgîrie-norilor, eliberînd construcția de milenara servitute a zidului portant și permițînd o plastică a fațadelor fără decorația clasică.

Așa s-a născut — într-un scurt interval de numai două decenii — prima școală de arhitectură modernă.

ȘCOALA DIN CHICAGO

Arhitectura americană a vremii era și ea dominată de romantism și de eclectism.

Arhitectul **Henry Hobson Richardson** (1838—1886) este primul care izbutește, către sfîrșitul carierei sale, să se elibereze de tradiția romantică și clasicistă, creînd în același timp prima construcție comercială cu o arhitectură funcțională (*Marshall Field Warehouse Building, Chicago, 1885—1887*) și primele locuințe în stil local, rupînd cu tradiția clasicizantă (*Vilele de la Cape Cod, California*). Format la Paris — unde învață între 1858 și 1865 la École des Beaux-Arts, lucrînd apoi în atelierul lui Labrouste — Richardson a fost puternic influențat de ideile lui Viollet-le-Duc. După o lungă perioadă de succes, în timpul căreia construiește într-o arhitectură eclectică diverse edificii din Boston, el începe să realizeze programe moderne într-un spirit raționalist care-l deosebește imediat de arhitecții generației sale; imo-

bilele comerciale, spitalele, bibliotecile și gările sale sînt rezolvate cu claritate și simplitate funcțională și cu înlăturarea oricărei ornamentații inutile.

Devenită prototip al edificiilor comerciale bine organizate, clădirea executată la *Chicago* pentru firma *Marshall Field* nu izbutește însă să scape cu totul de istorism: fațada de piatră amintind de palatele Renașterii florentine, dovedește că Richardson rămăsese încă legat de un sistem de compoziție tradițional.

Cotitura avea să fie făcută de un arhitect-inginer, **William Le Baron Jenney** (1832—1907), elev al Școlii de arte și meserii din Paris (între 1854—1856) și inginer militar în timpul războiului de secesiune. Aceasta se petrecea în ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, la *Chicago*.

Oraș în plină dezvoltare, *Chicago* trecuse în zece ani de la 500 000 la un milion de locuitori, ca urmare a industrializării agriculturii. Aici se construiau, pentru prima oară, ansambluri urbane prevăzute de la început pentru a primi întregul echipament mecanic al lumii moderne: apă curentă, instalații sanitare, iluminat electric, lifturi etc.

Începea un secol în care soarta indivizilor și a societății avea să depindă tot mai mult de dezvoltarea marilor cetăți industriale. Arhitectura urbană a fost cîmpul de experimentare și de aplicare a tuturor descoperirilor tehnice și științifice.

În numai zece ani, centrul de afaceri al orașului *Chicago* a căpătat o altă înfățișare. Ca urmare a unei cereri masive de imobile de birouri pentru marile firme comerciale, bancare, de asigurări etc., construcții între 10 și 20 de etaje se îngheșuiau pe un spațiu limitat. Arhitecții și inginerii lor foloseau cea mai avansată tehnică existentă — cea a construcțiilor de poduri și a clădirilor industriale —, inventau un nou tip de fundație (fundația pe piloți potrivită terenului mocirlos al orașului) și un nou tip de fereastră (fereastră orizontală „tip *Chicago*“) pentru a nu lăsa nici un spațiu interior neluminat. Ei urmăreau realizarea unei expresii arhitecturale noi și o făceau cu o mare îndrăzneală și cu o totală lipsă de idei preconceptuate.

John Root (1850—1891), unul din cei mai cunoscuți creatori de zgîrie-nori, declara în 1890: „Metodele noi folosite

la aceste clădiri vor duce la descompunerea proiectelor arhitecturale în elementele lor esențiale. **Structura intimă a acestor clădiri a devenit vitală și ea trebuie să impună în mod absolut formele exterioare**“ (subl. n.).

William Le Baron Jenney ridică în 1883 primul zgîrie-nor american, *Home Insurance*, o clădire de zece etaje care marchează începutul școlii raționaliste americane, denumită mai târziu **Școala din Chicago**. Folosind o structură de fier protejată de zidărie și făcînd fațada independentă de structură, el rezolva în același timp două probleme esențiale: cea a rezistenței la incendiu și cea a luminării totale a interioarelor de birouri, ferestrele putînd ocupa cea mai mare parte a fațadelor.

Cu *Leiter Building*, realizat în 1890, el face un pas înainte în obținerea unei noi expresii estetice a structurii. Fațada, în întregime vitrată, este modulată chiar de către scheletul metalic al clădirii, în care sînt fixate panourile de sticlă ale ferestrelor. Este prima construcție civilă fără ziduri portante a cărei expresie arhitecturală fusese dedusă din structura ei, fără nici o referire la stilurile istorice, punct de plecare al unei arhitecturi purificate, care avea să obțină identitatea expresivă a structurii și arhitecturii. Școala din Chicago dădea astfel primul exemplu de rezolvare deplină a conflictului dintre structură și decor, făcînd primul pas spre crearea unei estetici arhitecturale bazate pe deducerea formei din logica constructivă impusă de tehnica și materialele folosite.

În sfîrșit, depășind și această fază, Jenney începe să folosească **structura de oțel**, deschizînd era construcțiilor americane cu schelet ușor. Impusă de necesitatea supraetajării unui imobil din *Pittsburgh*, soluția tehnică a folosirii oțelului în construcții a însemnat acea cotitură decisivă care a permis **unirea tehnicii înaintate cu arhitectura** și realizarea acestui tur de forță care este zgîrie-norul american, comparabil ca îndrăzneală constructivă cu realizările lui Contamin sau Eiffel.

În atelierul lui Jenney s-au format numeroși arhitecți de frunte ai Școlii din Chicago, printre care *Marton Roche*, *William Holabird*, *Daniel Burnham* și *Louis Sullivan*.

Louis Henri Sullivan (1856—1924), personalitate proeminentă a școlii, ilustrează prin viața sa dramatică destinul acestei mișcări arhitecturale a cărei dezvoltare a fost înăbușită prematur. După ce studiază, între 1870—1873, la Massachusetts Institute of Technology, Sullivan pleacă în Europa, vizitează Italia și apoi se înscrie la École des Beaux-Arts din Paris, unde rămîne timp de patru ani. Reîntors în Statele Unite, el intră în biroul de construcții al lui *Denkmar Adler* — al cărui asociat devine între 1881—1895 — și ia parte la construirea celor mai mari imobile comerciale și de birouri ale timpului. Încercînd să definească forma estetică a acestui tip de clădire, după ce îi stabilise un tip de plan funcțional, el preconizează, ca o caracteristică principală a zgîrie-norilor, linia verticală, avîntul spre înălțime: „imobilul de birouri trebuie să fie pînă în cel mai mic detaliu mîndru și orgolios, părăind a se ridica spre înălțimi prin simplul miracol de a fi dintr-o bucată, de sus pînă jos, fără nici o linie disonantă”.

Opera sa evoluează de la un tradiționalism în stilul lui Richardson (*Auditorium Building, Chicago, 1886—1889*), către o purificare treptată a formelor în marile imobile de birouri (*Guarantee Trust Building, Prudential Building, Buffalo, 1895*), pînă la claritatea desăvîrșită a expresiei arhitecturale realizată în clădirea magazinului *Carson, Pirie and Scott* (Chicago, 1899—1904). Sullivan e foarte apropiat de raționalismul lui Viollet-le-Duc, dar o undă de poezie îndulcește raționalismul rece al acestuia și-l îndreaptă spre o concepție vie și dinamică a arhitecturii. El spune:

„În natură toate lucrurile au o structură — cu alte cuvinte, o formă — care ne arată ce sînt și cum se deosebesc de celelalte lucruri. Fie că este vorba de vulturul ce se roțește în zbor, de floarea de măr, de calul de povară, de stejarul cu ramurile sale, de rîul cu meandrele sale, de norii fugari, de apusul sau de răsăritul soarelui, **forma ascultă totdeauna de funcțiune** (subl. n.): aceasta e o lege”. Și adaugă: „Acolo unde funcțiunea nu se schimbă, nici forma nu trebuie să se schimbe”.

Dar cel care a fost „Withman-ul arhitecturii americane”, „poate primul, în arhitectura americană, care a dobîndit întreaga conștiință a legăturilor care-l unesc cu pămîntul său, cu epoca și civilizația sa și a putut să asimileze în în-

regime învățămintele secolului său" (*Lewis Mumford*¹), n-a fost înțeles și acceptat de contemporanii săi și s-a stins în singurătate și mizerie. În anul 1893, odată cu *Expoziția mondială din Chicago*, arhitectura americană de avangardă era înăbușită de un val de academism — „clasicismul comercial” al arhitecților din New York — care avea să domine timp de 30 de ani, oprind orice căutări înnoitoare.

Acest curent, născut dintr-un complex de inferioritate al artiștilor americani față de arhitectura franceză, i-a făcut să copieze ca niște școlari fațadele desenate pentru „Grand Prix de Rome” de arhitecții francezi, într-o arhitectură eclectică mult inferioară realizărilor Școlii din Chicago.

Extraordinarul succes de public al Expoziției din 1893 a fost hotărîtor pentru victoria „noului” curent. Oamenii care puneau în mișcare o uriașă forță industrială, care ridicau cu îndrăzneală cele mai înalte construcții din lume, erau din punct de vedere spiritual mai înapoiați decît europenii.

În zadar protesta raționalistul Sullivan, avertizînd cu clarviziune: „prejudiciul adus țării de Expoziție va dura jumătate de secol”. Artiști de frunte ai Școlii din Chicago — ca Burnham — se alăturau curentului general și rezultatul se vedea în puzderia de zgîrie-nori „gotici” și de clădiri în diverse stiluri care umpleau orașele americane la începutul secolului al XX-lea.

Un tînăr arhitect de 26 de ani, format în atelierul lui Sullivan, spunea cu ironie: „Expoziția e pe cale să aibă o mare influență în țara noastră. Americanii au văzut pentru prima oară pe „clasici” pe scară mare. Întrezăresc întreaga Americă reconstruită — după tendința Expoziției — într-un «nobil și majestuos» stil clasic... Eu am stat însă prea aproape de Mr. Sullivan; datorită lui, École de Beaux-Arts și-a pierdut orice atracție pentru mine”.

Tînărul arhitect se numea *Frank Lloyd Wright*. După o jumătate de secol, el avea să fie recunoscut ca unul din cei mai mari arhitecți ai Americii.

¹ *Lewis Mumford*: cunoscut istoric și critic de arhitectură american, autor al unor importante studii asupra urbanismului și arhitecturii moderne. (Vezi *Bibliografia*)

2. STILUL ANULUI 1900 : ART NOUVEAU

Fie că e vorba de creațiile artiștilor germani, austrieci sau olandezi, noi eram cu toții mult mai legați decît bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma fără ornament.

VAN DE VELDE

În ultimul deceniu al secolului al XIX-lea se acumulasă în Europa suficiente forțe antielectice pentru a provoca o amplă mișcare împotriva stilurilor istorice; sînt de remarcat atît violența cu care a izbucnit, cît și simultaneitatea apariției sale în principalele țări europene.

După cum spune Giedion, năvoadele aruncate mult timp în același loc și care nu pescuiseră niciodată nimic, acum se ridicau pline de pește. Reacția unanimă stîrnită de atmosfera înăbușitoare de pînă atunci crease o stare de spirit contestatară care se pregătea să măture eclectismul dintr-o lovitură.

Aderențele, încă puternice, la sistemele vechi de gîndire, au făcut însă ca noile tendințe să se exprime incomplet și pe o cale indirectă, în primul rînd în domeniul artelor decorative.

Experiențele acumulate de școala raționalistă și-au găsit o expresie — limitată — în domeniul rezolvării locuințelor particulare, în unele inovații ale compoziției spațiale și volumetrice, în consecvența cu care a început să fie urmărită funcționalitatea și logica planurilor. Artiștii și arhitecții au încercat să elaboreze un stil nou, „modern“, eliberat cu totul de orice reminiscență istorică, stil caracterizat printr-o decorație sinuoasă, florală sau geometrică, de curbe și contracurbe asimetrice. Așa s-a născut noul curent stilistic, numit în Franța **Art nouveau**, în Belgia **Style Coup de fouet** (lovitură de bici) sau **Stilul celor XX** (după numele unui grup artistic din Bruxelles), în Germania **Jugendstil** (după numele revistei müncheneze „Jugend“), în Spania **Moder-nismo**, în Italia **Stile Liberty**, în Austria **Sezession**.

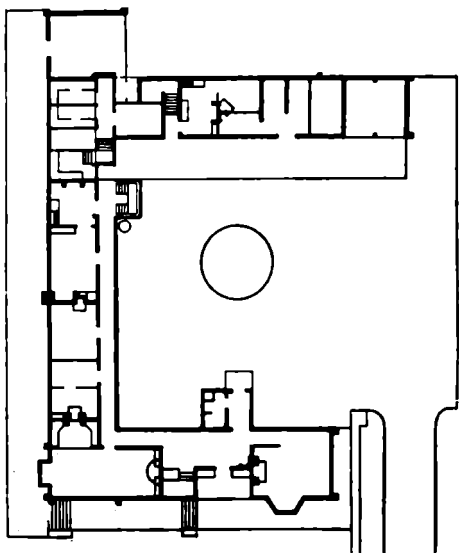
La crearea lui au contribuit numeroase grupări artistice europene. Fără îndoială că un rol de precursor l-au jucat însă anumite tendințe care s-au manifestat puternic în mișcarea artistică din Anglia.

Teoriile estetice ale lui **John Ruskin** (1819—1900) — propovăduind întoarcerea la natură, la contemplație, respingerea mașinismului „generator de urîțenie” și renașterea artizanatului, pe cale de a fi distrus de industrie — dăduseră naștere mișcării lui **William Morris** (1834—1896). Însuflețit de ideea legării artei de viața socială și a răspîndirii frumousului în societate prin intermediul produselor decorative ridicate la nivelul creației artistice, Morris lupta împotriva industriei, care producea încă numeroase obiecte de serie urîte, mediocre calitativ și rău adaptate funcțional. El cerea artiștilor să redevină artizani, ca în evul mediu, pentru a regăsi puritatea adevăratei creații artistice.

Morris înființa în 1861 o societate pentru producția artizanală a obiectelor de artă decorativă capabile să exercite o schimbare salutară a cadrului de viață din locuință: mobilier, textile, tapete, vitrouri, ceramică, veselă, tacîmuri etc. Continuată de societatea **Arts and Crafts** (Arte și meserii) — înființată de Charles Ashbee în 1888 — această activitate avea să aibă o puternică influență în Anglia și importante repercusiuni pe continent. Ideile ei au alimentat în același timp curentul antimașinist, menținînd încă pentru mult timp ruptura dintre artă și industrie.

Dezgustat de arhitectura încărcată și fals tradiționalistă ce înăbușea interioarele epocii, Morris rugase pe prietenul său, arhitectul *Philip Webb* (1831—1915), să-i construiască o locuință potrivit indicațiilor sale. Această locuință, celebra *Red House* (*Bexley Heath*, 1859), contrasta puternic cu vilele împodobite cu stucaturi în stil italian ale epocii victoriene; ea avea să determine schimbarea decisivă a arhitecturii domestice engleze, pe linia simplificării și modernizării ei.

Arhitecții englezi de la sfîrșitul secolului — în special **Charles A. Voysey** (1857—1941), **Charles Robert Ashbee** (1863—1942), **R. N. Shaw** (1831—1912) sau **E. Lutyens** (1869—1944), adepți sau continuatori ai curentului Arts and Crafts, ajun-



C.F.A. VOYSEY. Conac.
North Luffenham (1901).
Plan. Vezi planșa II,14.

seseră la o deosebită purificare a stilului locuinței, care era concepută în spirit funcționalist, **de la interior spre exterior**, cu încăperi confortabile și intime, făcute pentru a fi locuite și nu „arătate“, cu o plastică simplă, lipsită de ornamente sau decorații „stilistice“. Mobilierul și elementele de decor, proiectate de obicei odată cu locuința, dovedeau un gust evoluat, arhitecții englezi fiind hotărâți să elimine tot ce nu răspundea unor trebuințe reale ale locatarilor.

Oamenii de pe continent erau de asemenea sătui de saloanele supraîncărcate cu mobile, tablouri și bibelouri, de lipsa de confort și de urîtenia clădirilor construite pentru a „epata“.

Teoriile engleze au găsit un teren fecund în Belgia, care era în acel moment foarte receptivă la mișcările novatoare; printre primele țări industrializate de pe continent, Belgia era gazda primitoare a neconformiștilor vremii. Bruxelles înțelesese înaintea Parisului noile curente și oferise ospitalitate — prin expoziții, conferințe sau concerte — unor artiști încă ignorați sau neînțeleși de marele public ca Cézanne, Seurat, Renoir, Van Gogh, Debussy, Verhaeren.

În 1881, un grup de amatori de artă și de artiști — denumit **Grupul celor XX** și condus de *Octave Maus* și *Edmond Picard* — înființase revista „*L'Art Moderne*”, care enunța — în primul său număr — un program îndrăzneț: „**Arta este pentru noi opusul oricăror rețete și formule. Arta este acțiunea veșnic spontană și liberă a omului asupra mediului său ambiant, cu scopul de a-l transforma și a-l face conform unei idei noi**” (subl. n.).

În anul 1894 acest grup s-a transformat în societatea **La libre esthétique**, care și-a început activitatea prin popularizarea ideilor lui William Morris în Belgia și mai târziu, în Franța și Germania.

Demonstrând că și artele minore pot aspira să atingă nivelul creației artistice din pictură sau sculptură, școala engleză și-a expus la Bruxelles produsele de ceramică, sticlă, tapiserie, mobilier etc., producând o impresie profundă și determinând calea pe care artiștii europeni aveau să meargă în următoarele decenii.

Printre artiștii entuziasmați de ideile lui Morris, care participaseră la activitatea Grupului celor XX, se număra și pictorul flamand **Henri van de Velde** (1863—1957) care deveni curînd „apostolul” noului stil în Europa.

Van de Velde urmasse cursurile de pictură la Academia de arte din Anvers (1881) și în atelierul lui *Carolus Durand* din Paris (între 1884 și 1885). Cunoscut pe pictorii impresionisti și văzuse în teoriile lui Seurat o nouă concepție spațială, putînd deschide drumuri noi artelor și în special arhitecturii. Cucerit de ideile estetice și sociale ale lui Morris, avînd un temperament romantic, preocupat de problemele filozofice, sociale și artistice ale lumii moderne, Van de Velde părăsea în 1894 pictura pentru a se dedica artelor grafice, apoi artelor decorative și mobilierului.

În această perioadă, arhitectul **Victor Horta** (1861—1947) tocmai terminase *Casa Tassel* (*Bruxelles*, 1893), prima aplicare a stilului Art nouveau în arhitectura locuințelor. Această locuință, care după spusele unui critic contemporan „se potrivea locatarului ei ca o haină croită pe măsură”, urma exemplul locuințelor engleze.

Inovațiile introduse de Horta la Casa Tassel erau în primul rînd de ordin funcțional și volumetric. Adaptîne

du-se tradiției locale bruxelleze, a caselor cu pinion, înguste și adânci, el concepea un plan flexibil, dispunând încăperile la diferite niveluri intermediare și obținând astfel raporturi spațiale inedite. Vestibulul se prelungea printr-o scară elegantă care ducea spre diversele încăperi denivelate, pentru a sfârși la partea superioară într-un salon boltit, puternic luminat printr-un tavan de sticlă, susținut de o structură de fier. Această structură metalică, lăsată aparentă, juca și principalul rol decorativ; chiar din vestibul, susținând scara, o coloană de fier își înălța capitelul în formă de vas, din care izbucneau ornamente de fier forjat, ce continuau cu vrejuri și arabescuri pictate pe pereți și tavane. Horta acordase o mare atenție arhitecturii scării, a cărei cajă monumentală — luminată puternic de sus și constituind principala sursă de lumină a încăperilor centrale — devenise un element decorativ important în compoziția generală a locuinței.

Limitat pînă atunci doar la domeniul artelor minore, noul curent decorativ pătrundea astfel și în arhitectură.

Urmînd exemplul lui Morris, Van de Velde își construia o locuință în care totul, începînd cu clanțele și terminînd cu tacîmurile, fusese desenat de el; prin libertatea de concepție și simplitatea fațadelor sale, această casă anticipa viitorul arhitectural mai mult chiar decît casa Tassel a lui Horta.

Van de Velde demasca minciunile arhitecturale ale epocii: „Cei din generația mea au cunoscut coșmarul de a fi crescuți printre ființe cu inteligența întunecată, care se jucau cu elementele organice ale arhitecturii ca niște copii cu cuburile, care suprapuneau coloane și arcade, frontoane și cornișe fără nici o rațiune, fără nici o legătură, fără nici o consecvență și care se încapățîneau, cum numai niște nebuni puteau s-o facă, să pună deasupra acestor incoerențe femei goale și flori“.

Refuzînd această arhitectură, Van de Velde își proiectase casa, mobilele, decorul interior într-o concepție unitară și globală care prefigura un stil eliberat de referirile la stilurile istorice sau la decorațiile inspirate din natură.

Teoriile lui Van de Velde se cristalizaseră; publicase *Déblaiement d'art* (Curățirea terenului artei, 1894), *L'art futur* (Arta viitoare) și *Aperçu en vue d'une Synthèse d'art*

(Privire sumară în vederea unei sinteze artistice, 1895), lucrări în care milita pentru o concepție raționalistă a arhitecturii și a artei. El susținea necesitatea folosirii materialelor potrivit legilor prelucrării lor, lăsînd să apară „cinstit și cu mîndrie” procesul de fabricație în toate obiectele produse pe cale industrială.

Van de Velde se manifesta însă ca un teoretician ezitant și contradictoriu. Susținînd la început curentul englez îndreptat împotriva industrializării, pentru apărarea artizanatului, el devenea mai târziu adept al unor idei raționaliste, preconizînd unirea artei cu industria sub conducerea acesteia din urmă; dar după zece ani el susținea din nou individualismul și deplina libertate a artistului de a crea forme pure, fără nici o constrîngere din partea industriei. Dealtfel, activitatea și-a desfășurat-o mai mult în domeniul propagandei artistice și în mai mică măsură în domeniul creației propriu-zise. În urma unor conferințe ținute între 1900—1901 (conferințe publicate în 1902 sub titlul *Kunstgewerbliche Laienpredigten* (Predici profane despre artele decorative), precum și a succesului obținut cu prilejul prezentării mobilierului său la Dresda, el capătă o mare notorietate în Germania și este chemat, în 1901, la conducerea Școlii de arte din Weimar. Aici el are posibilitatea să-și desfășoare talentul pedagogic și să aplice un sistem de învățămînt nou, bazat pe principiile antiistorice susținute în lucrările sale anterioare și pe cultivarea unui spirit nedogmatic, de inventivitate creatoare. Existența acestui spirit nou a ușurat dezvoltarea școlii raționaliste germane care, douăzeci de ani mai târziu, își va deschide porțile tot la Weimar, sub numele de *Bauhaus*.

În timpul acesta, arhitectura Art nouveau înflorea în toată Europa. În Franța, *Hector Guimard* (1867—1942) construia *Castel Béranger* (Paris, 1897) și intrările stațiilor de metro (Paris, 1900); la Nancy, un grup de artiști sub conducerea lui *Émile Gallé* (1846—1904) înființa o școală de artă decorativă originală (denumită *Școala din Nancy*) care avea să aibă o influență determinantă în renovarea gustului estetic francez. În Germania, *August Endell* (1871—1925) executa *Atelierul fotografic Elvira* (München, 1897) și *Buntes Theater* (Berlin, 1901). În Austria, *Otto Wagner*

(1841—1918) construia *Stația de metro din Karlsplatz (Viena, 1899)*. În Spania, *Antonio Gaudi* (1852—1926) realiza o originală sinteză de „modern style” și expresionism, în construcții încărcate cu decorații (plante, animale fantastice sau cochilii), și ale căror forme plastice transformau clădirile în imense sculpturi (*Casa Mila, 1910, și Catedrala Sagrada familia, începută în 1880 și neterminată — ambele la Barcelona*).

Noul stil acoperea fațadele cu decorul său specific, folosea o mare varietate de materiale policrome — în special faianță, ceramică smălțuită și teracotă —, manifesta o mare predilecție pentru grilele și balcoanele de fier forjat împodobite cu decorații florale și vrejuri curbilinii, puneă în jurul ușilor și ferestrelor ciudate ancadramente asimetrice, în formă de potcoavă. Fără îndoială că reluarea dialogului cu artele plastice, încercarea de a realiza o nouă sinteză între arhitectură, sculptură, pictură și artele decorative, reprezenta un element pozitiv al curentului Art nouveau. Era însă evident că o astfel de arhitectură, predominant decorativă, nu putea fi executată decât prin mijloace artizanale; acesta era, de altfel, și unul din scopurile recunoscute ale mișcării.

Prin tendința de a o rupe cu eclectismul și cu stilurile istorice anacronice și de a crea un stil nou, prin dorința de a introduce mai multă funcționalitate și logică în planul construcțiilor, prin încercarea de a crea un nou decor vieții moderne și de a integra arta în viața socială, curentul Art nouveau juca un rol pozitiv. Dar el nu făcea decât să înlocuiască un decor prin altul; continua să se opună industrializării; folosea fierul în scopuri pur decorative; se lipsea de imensele posibilități tehnice ale noilor structuri; prefera să se ocupe de reînvierea unor metode artistice pe jumătate moarte și fără viitor, în loc să creeze noi legături între structură și decor, între artă și industrie. Reîntoarcerea sa la natură era de fapt o fugă din fața realității industriale, o retragere într-un univers idilic, mic burghez, în dorința de a menține, în fața presiunii mediului industrial, defuncta lume tihnită a „sfârșitului de secol”.

Le Corbusier avea să descrie cu sarcasm această lume: „O epocă mașinistă se născuse, dar toți aveam încă picioarele împotmolite în agonia epocii anterioare... Spre

1880, uzinele erau negre de funingine, mașinile urâte și murdare... Țăranii trăgeau cu pușca în trenurile ce înaintau pe cîmpii. Poetii erau dezgustați, indignați: mașina este hidoasă, epoca abjectă, lumea se prăbușește etc. Proteste; trecutul era privit cu invidie. Vocea dulce a lui Ruskin: «Iată florile, insectele și animalele bunului Dumnezeu!». Suflul lui Giotto. Bucuria primitivilor: Prerafaelismul. Iată, în Franța raționalistă, chemarea spre natură. 1900. Efuziune. Frumos moment, într-adevăr!“

Van de Velde mărturisea: „Eram cu toții mult mai legați decît bănuiam de un fel de romantism care nu ne permitea încă să considerăm forma fără ornament“. Acest romantism lega încă pe arhitecți de trecut. Dar ei îndeplineau o misiune istorică: înlăturarea eclectismului; și o făceau cu îndrăzneală, într-un deceniu mai plin de realizări noi decît întreg secolul trecut.

Metodele și mijloacele acestor cercetători erau încă dominate de gîndirea artistică a secolului al XIX-lea. Îndreptîndu-și toate forțele în direcția obținerii unor efecte ornamentale, avînd pretenția să creeze în întregime un nou sistem stilistic, cei mai mulți dintre arhitecți neglijau problemele esențiale: folosirea deplină a noilor structuri și materiale, obținerea unei noi expresii spațiale bazate pe aceste structuri, elaborarea de noi planuri adecvate noilor necesități sociale. Dacă noul decor ar fi fost înlăturat de pe fațade, clădirile lor nu s-ar fi putut deosebi de cele ridicate de arhitecții eclectici. Cu tot progresul realizat în funcționalitatea unor planuri, principiile de compoziție rămăseseră aceleași. Mai mult: convingerea romantică-sentimentală că înfăptuiesc o adevărată „revoluție“ artistică ducea la menținerea și adîncirea prăpastiei dintre artă și viață, ținea arhitectura departe de evoluția socială și tehnologică, făcînd-o să plutească într-un univers de forme ornamentale lipsite de consistență.

La umbra turnului Eiffel și a Galeriei mașinilor, lumea de la 1900 se extazia în fața noilor ornamente, străduindu-se să nu observe prefacerile din jur.

Această lume se prăbușea însă vertiginos și curentul Art nouveau dispărea în bubuitul tunurilor primului război mondial.

3. NOII RAȚIONALIȘTI

Pentru a ne exprima pe noi și timpul nostru, noul stil modern va trebui să exprime decăderea romantismului și victoria rațiunii în toate creațiile noastre.

OTTO WAGNER

ȘCOALA DIN VIENA: OTTO WAGNER

În anul 1894, arhitectul austriac **Otto Wagner** (1841—1918) deschidea la Academia de arte din Viena un curs de arhitectură care avea să marcheze nașterea teoriei **Arhitecturii moderne**.

Treizeci de ani după Viollet-le-Duc, ideile acestuia erau reluate cu forță și exprimate aproape identic:

„Fiecare stil nou s-a constituit treptat din cel precedent; noile sisteme constructive, noile materiale, noile sarcini și concepții ale oamenilor au reclamat schimbarea formelor existente... Între Modern și Renaștere s-a creat astăzi o prăpastie mai adâncă decît între Renaștere și antichitate. O gîndire logică trebuie să ajungă la convingerea că afirmația: **„orice formă arhitecturală s-a constituit din construcție și a devenit ulterior formă artistică”** (subl. n.) este de nezdruccinat... Se poate afirma cu siguranță că noile scopuri și noile sisteme de construcție vor da naștere și unor forme noi...”

Născut la Penzing, lîngă Viena, Wagner a studiat la Școala tehnică superioară din Viena (1857—1860), apoi la Academia de construcții din Berlin (1860) și, în sfîrșit, la Școala de arhitectură din Viena. Solida sa formație clasicistă și construcțiile sale de inspirație renescentistă au determinat oficialitățile — îngrijorate de decadența Academiei de arhitectură — să-i încredințeze în 1894 conducerea acesteia, în speranța unei noi înfloriri a academismului în Austria.

Această speranță a fost spulberată încă de la începutul activității noului conducător. Ideile dezvoltate în cursul ținut în fața studenților Academiei erau îndreptate tocmai

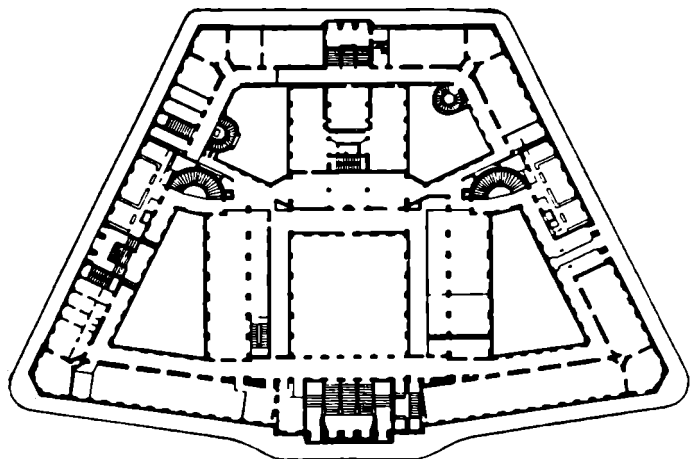
împotriva academismului pe care ar fi trebuit să-l apere. Apărută după un an sub titlul *Moderne Architektur* și tradusă imediat în numeroase limbi, cartea cuprinzând aceste cursuri încerca să dea un răspuns marilor probleme arhitecturale ale epocii.

Wagner afirma: „... Baza concepțiilor dominante astăzi în arhitectură se va schimba; va trebui să se înțeleagă că singurul punct de plecare pentru creația noastră artistică o poate constitui numai **viața modernă** (subl. n.). Orice creație modernă trebuie să corespundă noilor materiale și cerințelor prezentului; pentru a corespunde omenirii moderne, ea trebuie să exprime plastic existența noastră... să țină seama de cuceririle colosale ale tehnicii și de caracterele generale permanente ale umanității. Pentru a ne exprima pe noi și timpul nostru, **noul stil modern va trebui să exprime schimbarea clară a sensibilității de pînă acum, decăderea aproape totală a romantismului și victoria rațiunii în toate creațiile noastre**” (subl. n.).

Ca și ceilalți creatori autentici ai timpului, el se revolta împotriva tradițiilor moarte, împotriva statului retrograd, împotriva judecății pervertite a publicului.

Dacă în construcțiile sale din această epocă (ca de pildă în *Stația de metro din Karlsplatz*) Wagner mai folosea încă decorul floral caracteristic stilului Art nouveau (al cărui adept devenise către 1900), el adoptă o atitudine radicală, consecventă ideilor sale, în *Casa de economii din Viena* (1904—1906), operă care și astăzi, după 70 de ani, uimește încă prin îndrăzneala ei novatoare. Puritatea desăvîrșită a interiorului, cu marele tavan din fier și sticlă — perfect integrat arhitecturii — prin care lumina pătrunde în voie, lipsa totală de ornamente, elasticitatea spațiului, funcționalitatea planului, modul rațional în care sînt folosite materialele, sensul monumentalului, fac din această clădire un adevărat manifest arhitectural.

La fel ca Sullivan în America sau Van de Velde în Belgia, Wagner este moștenitorul spiritual al ideilor lui Viollet-le-Duc, continuînd teoriile dezvoltate în Germania de un alt mare teoretician de la mijlocul secolului, *Gottfried Semper* (1803—1879). Autor al *Operei din Dresda* (1841) și al *Burgtheater-ului din Viena* (1874—1888), Semper era și el un adept al raționalismului, afirmînd în 1860, odată cu Viollet-



OTTO WAGNER. Casa de economii. Viena (1905). Plan. Vezi planșa II, 6.

le-Duc, că materialele sînt cele care condiționează formele arhitecturale.

Wagner, la fel ca raționaliștii anilor '60, cerea fiecărui artist să accepte ideea că tot ce nu este practic nu poate fi frumos. El declara: „Cred că este limpede drumul pe care trebuie să pornim pentru a ajunge la scopul nostru: **ARHITECTURA MODERNĂ**. Întrebarea «cum trebuie să construim» nu poate primi un răspuns riguros. Dar de pe acum simțim că noua formă artistică ce se va constitui în viitor va fi determinată puternic de o linie de bază: **tratarea plană a suprafețelor, o maximă simplitate și o energică predominanță a construcției și a materialului**” (subl. n.). Înaintea oricărui arhitect european, Wagner preconiza ca principii ale arhitecturii viitorului: **orizontalitatea liniilor, suprafețele plane, eliminarea decorului superficial, acoperișul în terasă, exprimarea în fațade a structurii constructive**.

Reacția cercurilor oficiale, crunt dezamăgite de „trădarea” lui Wagner, s-a făcut simțită imediat: nu i s-a mai încredințat nici o lucrare.

În timp ce elevii săi *Josef Hoffmann* și *Joseph Olbrich* cedau tendinței romantice a mediului vienez și înființau în

1897 gruparea Sezession, arhitectul *Adolf Loos* ducea mai departe ideile raționaliste ale maestrului și ridica steagul luptei împotriva decorativismului.

ȘCOALA OLANDEZĂ : HENDRIK PETRUS BERLAGE

În timp ce Wagner se pregătea să înceapă construcția *Căminului de economii*, un alt adept al ideilor raționaliste, **Hendrik Petrus Berlage** (1856—1934) termina o lucrare ce avea să influențeze puternic școala olandeză de arhitectură: *Bursa din Amsterdam* (1899—1903).

Militant pentru reintroducerea „moralei” în arhitectură, admirator al ideilor lui Viollet-le-Duc și al realizărilor Școlii din Chicago — pe care le văzuse cu prilejul unei călătorii în America — Berlage aplica „structura elastică” a construcției de fier independentă de zidul de sprijin (așa cum o imaginase Viollet-le-Duc) unei arhitecturi eliberate de ornamente, care pune în valoare frumusețea zidăriei nude de cărămidă.

Berlage dădea o nouă definiție arhitecturii: „Noi arhitecții trebuie să încercăm să ne apropiem din nou de adevăr, cu alte cuvinte să ajungem din nou la ceea ce constituie esența arhitecturii. **Arhitectura este și va rămâne arta construcției, adică arta reunirii unor elemente diferite într-un ansamblu, în vederea închiderii unui spațiu** (subl. n.). Deoarece tocmai acest principiu a ajuns să fie astăzi o formă lipsită de conținut, ceea ce trebuie să se încerce înainte de toate este să se construiască așa cum trebuie. Trebuie să ne reîntoarcem la lucrurile firești care să poată fi înțelese, fără a acoperi corpul clădirii cu un înveliș care să-l mascheze”.

Structura de fier și sticlă folosită de Berlage la Bursa nu prezintă o noutate: ea pare luată direct dintr-un desen al lui Viollet-le-Duc. Dar fierul este folosit cu simplitate, aproape inginereste, fără a face nici o concesie modelui epocii; nici o decorație nu împodobește zidul din cărămidă aparentă, întrerupt doar de granitul pilaștrilor — de o formă originală, fără capitel proeminent, — și de balustradele din piatră albă. Un ascetism intransigent caracterizează construcția Bursei. „Respectul absolut pentru adevăr” se manifestă în



VICTOR HORTA. Casa poporului. Bruxelles (1899). Perspectivă.

structură, pretutindeni aparentă, și în materiale, lăsate aproape în stare brută, neprelucrate. Nimeni n-a ilustrat în această epocă mai bine ca Berlage, postulatul moral al lui Viollet-le-Duc: respectul pentru structură și material. Dar și Berlage era încă legat de trecut: clădirea Bursei, prin masivitatea ei greoaie și prin reminiscentele romanice, rămânea înrudită cu arhitectura secolului al XIX-lea. Ea realiza eliberarea zidului de ornamente, fără a izbuti însă să-i dea o valoare plastică; zidul său era „gol ca un perete de biserică sau ca discursul unui academician” (Pierre Francastel).

Important era însă faptul că Olanda rămânea în acești ani în afara influențelor engleze și a modei Art nouveau, păstrându-și o individualitate proprie care avea s-o aducă, înaintea altora, la o adevărată arhitectură modernă.

În aceeași perioadă, Horta realiza *Casa poporului* (Bruxelles, 1899), o altă adaptare a „structurii elastice” a lui Viollet-le-Duc. Fațada ei curbă, din fier și sticlă, deși lipsită de calități plastice deosebite, reprezenta o noutate pentru arhitectura timpului. Dacă facem abstracție de decorațiile ei în stil Art nouveau, această clădire — cu structura de fier lăsată aparentă și cu marile ei suprafețe vitrate tratate cu simplitatea și lipsa de idei preconcepute a americanilor din Chicago — anunța dispariția zidului portant și dădea o rezolvare structurală mai potrivită cu noile programe arhitecturale. Aici era folosit, poate pentru prima

oară în Europa, **planul liber**: fiecare etaj avea o distribuție independentă, determinată de necesitățile funcționale, fără să fie necesară suprapunerea zidurilor, deoarece structura de fier făcuse inutilă această cerință constructivă specifică zidăriei portante.

ȘCOALA DIN GLASGOW: CHARLES MACKINTOSH

Adeziunea Angliei la mișcarea Arts and Crafts nu fusese totală.

În anul 1890 un tânăr arhitect scoțian, **Charles Rennie Mackintosh** (1868—1928) împreună cu soția sa, decoratoarea *Margaret MacDonald* și cu soții *Herbert McNair* constituiau grupul **The Four** (Cei patru), devenit repede celebru prin îndrăzneala ideilor sale.

Arhitect raționalist și funcționalist, adversar al academismului, Mackintosh se afirmase la început ca adept al unui curent decorativist original, de tip Art nouveau, în care urmărea realizarea unei sinteze între motivele celtice și cele japoneze (era epoca în care și pictorii francezi descopereau cu entuziasm gravura japoneză). Stilul său decorativ, cu figuri fine, prelungi, înconjurată de o rețea de linii verticale și circulare, stil răspândit pe continent prin intermediul gravurilor publicate de revista „Studio”, a avut o mare influență asupra mișcării vieneze Sezession.

Dar în fapt, Mackintosh acționa într-un sens contrar mișcării Arts and Crafts, lucru sesizat de conducerea acesteia, care i-a refuzat în permanență lucrările prezentate la expozițiile societății. Într-adevăr, în opoziție cu tendințele decorativiste și artizanale ale lui Morris sau Van de Velde, Mackintosh punea pe primul plan **destinația funcțională** a artei. În artele decorative, el așeza pe alte baze întreaga problemă a mobilierului, care în acel moment era încărcat cu decorațiile florale și cu liniile curbe ale stilului 1900. Mobilierul său cu unghiuri drepte, zvelt și auster, în culori deschise, ilustrează ideile sale opuse modei timpului.

Opera sa principală, *Școala de arte din Glasgow* (1897—1907) dovedea un stil poetic și abstractizant, mult avansat pentru epoca sa. Mackintosh ducea mult mai departe ideile arhitecților englezi ai epocii, așa cum fuseseră ele exprimate de Voysey — în *Locuința din Bedford-park* (1887) sau

în *Studioul din West Kensington* (1891) — de Shaw și de Lutyens. Cu toții erau adepți ai unei arhitecturi dominate de suprafețe nude de zidărie și de mari deschideri vitrate, cu planuri funcționale și interioare confortabile, lipsite de decorații.

Interiorul *Bibliotecii Școlii de arte din Glasgow* ilustra cel mai bine aceste idei. Mackintosh se dovedea un mare maestru al spațiului interior; arhitectura sa rectangulară, sistemul de stâlpi și grinzi care susțin galeriile, eliminarea oricărei decorații, suprafețele nude, expresive doar prin jocul volumelor, precum și fațadele robuste, verticale, cu bovindouri¹ puternic reliefate, seamănă izbitor cu actuala arhitectură a școlii engleze, dovedind — după un interval de 70 de ani — apartenența la același sistem de gândire.

Gândirea raționalistă și funcționalistă îl situează pe Mackintosh deasupra contemporanilor săi și a modei Art nouveau. Aceasta se vede în special în proiectul său îndrăzneț și neconformist pentru o *Sală de concert* de formă circulară, acoperită cu o calotă sferică — proiect prezentat în 1901 la Expoziția din Glasgow — dar mai ales în proiectul elaborat în același an pentru un concurs organizat de revista germană „Innendekoration“ din Darmstadt. Acest proiect (*Locuința unui amator de artă*), în care volumele cubice, lipsite de orice muluri și ornamente, erau dispuse în spațiu potrivit unei concepții strict funcționale și în care golurile, distribuite asimetric, erau dominate de plinuri, prefigura stilul lui Loos și întreaga arhitectură a anilor 20, denumită mai târziu „cubistă“. După cum interiorul *Casei Hill* (*Helensburgh*, 1903) anunța, prin compoziția sa dinamică, elemente ale viitorului *neoplasticism* olandez sau ale *constructivismului* rus. Prin ideile sale care priveau departe, peste epoca sa, Mackintosh se reliefează ca o figură centrală printre precursorii arhitecturii moderne.

Principalul rezultat obținut de acești noi raționaliști a fost schimbarea treptată a modului de a gândi arhitectura.

Pentru arhitecții adepți ai academismului, forma exterioară — concepută fie după canoane rigide, fie la libera

¹ *Bovindou* (engl. *bow-window*): fereastră scoasă în consolă față de planul fațadei, pentru a mări încăperea, formind un fel de mic balcon vitrat.

inspirație eclectică — determina interiorul, funcțiunile fiind silite să se înghesuie în patul lui Procust al „compoziției”. **Forma prestabilită era elementul hotărîtor, căruia trebuia să i să supună toate celelalte: planul, funcțiunile, structura.**

Acestei concepții, care falsifica toate datele de bază ale arhitecturii, i se substituia acum o metodă nouă: **a gîndi arhitectura de la interior spre exterior. Forma era determinată de conținutul temei, adică de program și de funcțiuni, care odată soluționate, indicau modul de rezolvare spațială, structurală și plastică a edificiului.** Răsturnate cu capul în jos de academism, valorile arhitecturale erau reasezate în sfîrșit la locul lor firesc.

Într-un moment cînd victoria tendințelor decorativiste de tip Art nouveau părea deplină în toată Europa, rigoarea noii concepții raționaliste părea celor mai mulți dogmatică în comparație cu libertatea anarhică a curentelor „moderniste”. Și totuși, ea reprezenta tendința cea mai vie, singura legată de realitățile epocii și indicînd viitorul. În această epocă de răscruce, două mari personalități aveau s-o apere împotriva tuturor și s-o ilustreze prin exemplul creației lor arhitecturale: *Auguste Perret* în Franța și *Adolf Loos* în Austria. Ei aveau să determine, primul în domeniul constructiv, al doilea în domeniul plastic, o răsturnare de valori determinantă pentru viitorul arhitecturii.

4.¹ PAUL SOURIAU ȘI «FRUMOSUL RAȚIONAL»

Orice organism este cu atît mai frumos cu cît este mai bine adaptat scopurilor sale. Într-o operă cu adevărat frumoasă nimic nu este lăsat la voia întîmplării, totul este justificat, util, totul se îndreaptă spre rezultatul urmărit. Frumusețea supremă, capodopera artistică, strălucita manifestare a geniului, este în același timp triumful rațiunii.

PAUL SOURIAU

Progresele realizate în toate domeniile științei la sfîrșitul secolului al XIX-lea făcuseră posibile marile generalizări teoretice și închegarea unor sisteme generale de expli-

care a fenomenelor naturii. Din pasivă, știința devenise activă, influențând direct tehnologia și industria. Invențiile se succedau cu repeziciune; imense zone industriale se dezvoltau în Anglia, Franța, Germania, Belgia. Uriașe forțe materiale și sociale transformau societatea; mașinismul pătrundea și în viața cotidiană. Omul de știință și inginerul dobândeau un statut social față de care poziția omului de cultură și artă trecea pe un plan secundar.

Succesul Expoziției universale de la Paris din 1889 consacrase triumful arhitecturii de fier (Galeria mașinilor și Turnul Eiffel) în pofida unor intelectuali care protestau „în numele culturii și al bunului gust”. Îmbătați de succes, inginerii începeau să aspire la titlul de „creatori de frumos”; dar în vocabularul lor termenul de **frumusețe** avea sensul de **utilitate**.

Se năștea o teorie estetică în care noțiunea de frumos era redefinită, fiind asociată cu cea de utilitate, de perfecțiune tehnică și industrială. Spiritul științific, care cucerea tot mai mult gândirea și cultura epocii, pătrundea și în domeniul artelor și arhitecturii, iar **mașina devenea zeul generației tinere**. De aici, tendința acestei generații de a **considera mașina ca inspiratoare a artei noi**, de a atribui calități estetice manifestărilor directe ale puterii și perfecțiunii ei.

În jurul anului 1900, ideile artistice novatoare erau încă divergente și confuze. Se simțea nevoia unei doctrine capabile să dea o orientare filozofică unitară noilor tendințe artistice. Două curente de idei se înfruntau: unul idealist-sentimental, manifestat prin orientarea decorativistă a „modern-stilului”, și unul raționalist, admirator fără rezerve al tehnicii, al marilor construcții ingineresti și al producției industriale.

Adept hotărât al celui de al doilea curent, esteticianul francez **Paul Souriau** (1852—1926), profesor de filozofie la Universitatea din Nancy, înscrisa odată cu apariția lucrării sale *La beauté rationnelle* (1904), o dată importantă în istoria esteticii moderne.

Souriau întreprindea prima încercare serioasă de a sintetiza teoriile raționaliste din a doua jumătate a secolului al XIX-lea într-un tot unitar, fundamentat din punct de vedere filozofic și estetic și bazat pe o concepție științifică, opusă celei idealist-sentimentale. El închea o doctrină es-

tetică cu multiple rezonanțe și urmări în orientarea artei moderne, doctrină ale cărei ecouri pot fi regăsite în *pictura cubistă, neoplasticistă sau constructivistă*, în *industrial-design-ul modern* sau în *arhitectura funcționalistă* a lui Gropius, Le Corbusier sau Oud.

Combătînd estetica sentimentală, naiv-naturistă, a lui Ruskin, Souriau dezvolta o argumentație riguroasă în favoarea esteticii raționaliste. El milita pentru obiectivizarea esteticii, pentru aprecierea frumosului în funcție nu de sentimente ci de valoarea obiectivă a operei de artă:

„Trebuie să acordăm totdeauna mai multă valoare **expresiei obiective** decît **expresiei subiective** (subl. n.). Această regulă face parte din însuși programul esteticii noastre care este cel de a urmări, pe cît posibil, o detașare de noi înșine, pentru a judeca lucrurile nu după efectul pe care-l produc asupra noastră, ci după propria lor valoare“.

Urmărind să găsească o definiție cît mai obiectivă a frumosului, el lega noțiunea de **frumos** de cea de **perfecțiune**:

„Noi afirmăm că frumusețea trebuie definită prin evidentă perfecțiune; cu alte cuvinte, că trebuie să iubim, să admirăm și să apreciem drept frumos numai ceea ce avem toate motivele să considerăm perfect. Ceea ce definim prin perfecțiune este nu frumusețea comună, ci **frumusețea rațională**, frumusețea astfel cum o concepe o ființă cu adevărat rațională, care înlătură toate contradicțiile din gîndire și care se opune oricărei admirații nejustificate.

Frumusețea trebuie definită prin perfecțiune. Acesta e primul principiu al esteticii noastre raționale. Obiectiv, **putem numi o operă perfectă atunci... cînd ea este conformă cu scopul ei** (subl. n.). În măsura în care acest scop este conceput de noi, el constituie ceea ce se numește un ideal. **A găsi idealul sau scopul fiecărui lucru, aceasta este sarcina esențială a esteticii...** Spune-mi care este scopul unui lucru și-ți voi spune dacă este izbutit sau neizbutit; avînd definit un ideal a ceea ce trebuie să fie, voi putea determina cu oarecare precizie gradul său de perfecțiune și de frumusețe“.

Souriau intra astfel în conflict cu întreaga artă sentimentală ce urmărea totala libertate a fanteziei artistice, exprimarea pură a sentimentelor fără nici o constrîngere de ordin rațional. El se opunea acestei concepții și denunța orice tendință de a aprecia opera de artă din punct de vedere

sentimental ca pe o abdicare nepermisă în fața pornirilor iraționale:

„Orice sentiment este o tulburare mentală care răpește inteligenței luciditatea, care aruncă factori iraționali în raționamentele noastre, falsificându-le în mod obligator concluziile. Emoțiile externe se caracterizează chiar printr-un fel de lipsă voluntară de rațiune, printr-o nevoie de exaltare fără măsură, pînă la beție, pînă la delir. Repuneți rațiunea în drepturile ei și toată această efervescență dispăre.

Admițînd că dezvoltarea sensibilității reprezintă un factor pozitiv, nu-l punem totuși deasupra tuturor. Oricît de multă plăcere ne-ar face să ne lăsăm în voia emoțiilor, considerăm că în numele unui interes superior acestea trebuie controlate, conduse, supuse unei reguli, adesea chiar reprimare cu duritate. **Nu vom admite deplina libertate a sentimentului, așa cum n-am admis deplina libertate a artei. Putem și trebuie să supunem rațiunii sentimentele noastre estetice**” (subl. n.).

Este semnificativă referirea la opera lui Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française*:

„Subscriem bucuroși la cuvintele lui Viollet-le-Duc despre *Stil*: «Dacă forma indică limpede obiectul și te face să înțelegi pentru care scop a fost produs acest obiect, această formă este frumoasă și de aceea creațiile naturii sînt frumoase. Găsim stil în mecanismul aripilor păsării de pradă, la fel cum găsim în curbele corpului peștelui, pentru că reiese clar din aceste mecanisme și curbe, atît de bine trasate, că una zboară și altul înoată».

Reluînd după 40 de ani argumentele acestuia, repetînd celebra formulă a lui Viollet-le-Duc: **orice organism este cu atît mai frumos cu cît este mai bine adaptat scopurilor sale**, Souriau se declara adept al funcționalismului, manifestîndu-și admirația în fața mașinilor ca față de o izbîndă a rațiunii, a inteligenței și a geniului uman asupra materiei inerte și a forței brute:

„Nu apreciem totdeauna la adevărata ei valoare frumusețea mașinilor, care sînt produse cu adevărat minunate ale artei noastre. O locomotivă, un electrocar, un vapor, o aeronavă reprezintă geniul uman. În această masă greoaie pe care o disprețuiesc esteții, aparent triumf al forței brute, există tot atîta gîndire, inteligență, finalitate, într-un cuvînt tot atîta artă adevărată cît într-un tablou sau o statuie”.

Souriau mergea mai departe decît Viollet-le-Duc, sintetizînd, în noile condiții de dezvoltare socială, economică, științifică și tehnică, ideile noilor raționaliști de la începutul secolului al XX-lea. Introducînd noțiunea de **utilitate**, el analiza **raporturile dintre frumos și util**, pentru a ajunge la concluzia că **nu poate exista conflict** între aceste două noțiuni. „A admite o frumusețe a finalității înseamnă, evident, **să identifiți... în anumite cazuri, frumosul cu utilul** (subl. n.)... Deși distincte pentru spirit, cele două noțiuni au tendința de a se întîlni în realitate și chiar de a se completa una pe alta la un anumit punct. Frumosul și utilul pierd deopotrivă prin separarea lor. Pornindu-se de la principiul că ambele noțiuni sînt distincte și independente, au fost afectate fiecare din cele două domenii. **O industrie fără nici o preocupare de artă și frumusețe, o artă care nu se sinchisește de nici o realitate a vieții, iată rezultatul acestei separări a genurilor** (subl. n.)...

Există cel puțin un caz în care utilitatea coincide în mod absolut cu frumusețea: este cel al obiectelor făcute exclusiv în scopuri utile. În acest caz, ceea ce trebuie să le cerem înainte de toate este **de a fi conforme cu destinația lor. În aceasta stă perfecțiunea lor; în consecință, în aceasta stă frumusețea lor** (subl. n.). Frumusețea esențială a oricărui obiect util — un vas, o mobilă, o clădire, o navă, o mașină — va sta în afirmarea vizibilă a faptului **că sînt apte să-și îndeplinească funcțiunea**“ (subl. n.).

Rezumîndu-și argumentația, Souriau stabilea ca bază a sistemului său estetic, principiul: **frumusețea stă în evidentă perfecțiune, orice lucru fiind perfect în felul său atunci cînd corespunde scopului său**. Frumusețea este triumful rațiunii.

Souriau era categoric împotriva teoriei **artei ca joc**, considerînd-o o eroare fundamentală și periculoasă, capabilă să vicieze arta în înseși condițiile sale de existență.

Trecînd la domeniul arhitecturii, pe care-l analiza pe larg, Souriau ataca o problemă cheie, aflată în miezul debaterilor înverșunate purtate cu academiștii de către arhitecții raționaliști ai epocii: **raportul dintre latura tehnică și cea artistică a arhitecturii**. El reabilita construcția, structura edificiului, care dovedise — în realizările ingineresti — că poate dobîndi forme estetice.

Teoria încă larg acceptată pînă la el era cea a independenței celor două laturi ale arhitecturii — cea constructivă și cea artistică; se consideră că misiunea constructorului era cea de a asigura utilitatea și stabilitatea edificiului, arhitectului fiindu-i rezervată sarcina efectului estetic, a creării particularităților de formă menite să producă impresia de frumusețe. Cei mai mulți afirmau, odată cu Ruskin, că arhitectura este „artă pură”, care începe acolo unde se sfîrșește utilul.

„Iată deci — exclama ironic Souriau — arhitectura pe deplin emancipată. Ea nu mai este supusă exigențelor tehnice ale construcției pentru că tehnica n-ar fi trebuit ei. Ea scapă de orice solidaritate compromițătoare cu utilul, ea reintră în nobila categorie a artelor libere!”

Combătînd ideile lui Ruskin, Souriau arăta că adevărata problemă era cea a contradicției dintre **structură** și **decor**. Independența laturii constructive de cea estetică este iluzorie; **există și trebuie să existe o strînsă legătură între perfecțiunea tehnică a unei clădiri și efectul ei estetic**, între construcție și decor. **Arhitectul trebuie să-și asume răspunderea creării ambelor elemente, deoarece atît structura cît și decorul formează în egală măsură opera arhitecturală, care este unică și indivizibilă.**

Fără îndoială, construcția este baza indispensabilă, cea care determină liniile esențiale ale clădirii; dacă ea ar prezenta vreo defecțiune, întreaga operă ar suferi; pe de altă parte, o clădire perfectă din punctul de vedere decorativ dar defectuoasă din cel al amenajării interioare va produce efectul unei fraze care exprimă într-un limbaj minunat, o idee falsă. „Decorul, spune Souriau, desăvîrșește impresia artistică, o duce pînă la maxima ei intensitate; dar **rațiunile utilitare sînt cele care trebuie să-l determine.**” (subl. n.).

Concluzia trasă de el apărea ca inacceptabilă, scandalosă majorității arhitecților, deoarece contrazicea toate principiile în care fuseseră crescuți și formați de școala academică:

„În construcția însăși există artă, tot atîta artă cît există și în decor, tot atîta artă cît există și într-o pictură sau sculptură (subl. n.)...”

Souriau nu făcea însă greșeala de a absolutiza construcția, eroare ce făcuse atît de vulnerabil sistemul teoretic al lui

Viollet-le-Duc. Analizînd cu multă finețe specificul arhitecturii și dîndu-și seama de marea ei complexitate, imposibil de pus în ecuație matematică, Souriau arăta mai multă înțelegere pentru fenomenul arhitectural decît inginerii, dispuși să sacrifice arhitectura pe altarul calculului pur:

„Pentru a adapta în mod desăvîrșit o clădire oarecare destinației sale practice, nu este suficient să aplici diverse metode. Vor trebui rezolvate probleme a căror soluție nu rezidă doar în logica pură. **Planul unei clădiri nu poate fi obținut prin simplu calcul; el trebuie să satisfacă necesitățile mult prea diferite pentru a putea fi puse în ecuație** (subl. n.). A găsi forma care să răspundă acestor exigențe multiple, adesea atît de greu de împăcat, este o **muncă de sinteză cu adevărat artistică** (subl. n.); e nevoie de ingeniozitate, de gust, de inventivitate; e nevoie de **calități morale**. S-a spus că o catedrală este un act de credință; ea este, de asemenea, un act de real curaj. Arhitecții care au riscat acest echilibru atît de aventuros, constructorii care au urcat la înălțimi amețitoare pentru a-și pune pietrele în zid, nu erau, fără îndoială, niște fricoși. Regăsim aceleași calități în marile noastre construcții de fier, ridicate cu atîta îndrăzneală, și care reprezintă de asemenea acte de credință, — credință în știința care face posibile aceste îndrăzneli”.

Un capitol al lucrării era consacrat **Frumuseții geometrice**. Faptul dobîndea o semnificație deosebită: în momentul acela se pregătea revoluția picturală cubistă și un nou limbaj plastic, a cărui caracteristică principală avea să fie tocmai geometrizarea formelor:

„Este limpede că apreciem cel mai mult lucrurile care prezintă regularitate în forme, simplitate în proporții. Avem tendința să imprimăm aceste caractere operelor noastre artistice. **Formele regulate și simple au avantajul de a ne ușura mult munca intelectuală cerută de perceperea obiectelor** (subl. n.).

Fie, de exemplu, un obiect rectangular, cilindric sau sferic: este perceput dintr-o privire; cu un minimum de date sensibile, iată-l înțeles, definit, clasat... Cu o ușurință surprinzătoare am dobîndit o perfectă cunoaștere a formei sale, și-i sîntem recunoscători. Fie, dimpotrivă, un obiect de formă neregulată și complicată: analiza lui va fi cu mult mai laborioasă; va trebui să-l studiem mult timp înainte

de a ne putea face o idee asupra lui; el ne cere o muncă suplimentară care ne îndispune împotriva sa.

Regularitatea formelor face deci obiectele mai ușor de cunoscut, mai inteligibile; aceasta ajunge, nu numai pentru a explica, dar și pentru a justifica sentimentul de satisfacție intelectuală cu care-l contemplăm. Dar nu numai că ne place să vedem aceste obiecte; ele fac să se nască în noi un sentiment de frumusețe. Ceea ce admirăm în organizarea lor regulată este evidenta lor finalitate. Nimic nu exclude mai mult hazardul, nimic nu este mai explicit voit ca o organizare regulată și simplă. La fel pentru formele de o regularitate geometrică; mai mult decât altele ele dau o impresie de artă și de finalitate; ele nu pot fi decât rezultatul unui plan prealabil gândit și sistematic urmărit.

În epoca decorațiilor fanteziste și a vrejurilor contorsionate, pledoaria lui Souriau pentru formele geometrice elementare părea de un ascetism dogmatic. Aderenții curentului Art nouveau trebuie să se fi simțit profund ultragiați la citirea unor astfel de declarații, care anulau idealurile lor estetice:

„Mi-s dragi cuvintele acelui filozof antic, care văzînd un desen geometric trasat pe nisip, a exclamat: « Sînt oameni aici! » Tocmai prin geometrie își pune omul amprenta pe acest pămînt; **traseul figurilor regulate este prima noastră manifestare de artă** (subl. n.). În formele arhitecturale, chiar cele mai fanteziste, vedem folosite liniile drepte, triunghiuri și dreptunghiuri, prisme, piramide, cilindrul, sfera, toate figurile geometriei...

Linia dreaptă este linia estetică prin excelență. Cu linii drepte se poate face ceva cu o mare putere de expresie. După împrejurări, ea va părea calmă, liniștită, demnă, severă, inflexibilă... Linia dreaptă este linia tipică, normală, absolută; ea se impune în mijlocul tuturor celorlalte; o linie dreaptă e ceva minunat în sine. Artiștii greci, care aveau în cel mai înalt grad sentimentul liniei, au înțeles acest lucru cel mai bine. Tocmai datorită folosirii liniei drepte are Parthenonul un efect atît de impunător.

Idei artistice pe atunci încă vagi și confuze își găseau în estetica lui Souriau o expresie clară și precisă. După trei ani (1907) *Picasso* deschidea — cu tabloul *Domnișoarele din Avignon* — era **cubismului**.

Inspirat de ideile lui Cézanne — care vorbea în 1904, într-o scrisoare adresată lui Émile Bernard, despre necesitatea de a trata natura ca pe o realitate compusă din cilindri, conuri și sfere — *cubismul primitiv* încerca să definească obiectele în spațiu prin forme geometrice riguroase, cristaline, renunțând la perspectiva clasică și la subiectul anecdotic al tabloului. Ceva mai târziu, *Mondrian*, căutând prin abstractizare „esența absolută”, elabora principiile **neoplasticismului**, transformând tabloul într-o savantă și riguroasă compoziție formată exclusiv din linii intersectate în unghiuri drepte. Estetica lui Souriau era dusă pînă la ultima ei expresie odată cu nașterea **abstracționismului**.

În arhitectură, această estetică va fi exprimată — cu o similitudine deloc întîmplătoare — de *Le Corbusier*, care scria în 1923 în *Vers une architecture* (Către o arhitectură):

„Cuburile, conurile, sferele, cilindrii sau piramidele sînt marile forme primare pe care lumina le poate scoate în evidență; imaginea lor e precisă, fără neclarități. De aceea ele sînt **forme frumoase, cele mai frumoase forme...**”

Linia dreaptă aduce sănătate sufletului orașelor. Curba ruinează, este dificilă și periculoasă; ea paralizează. Găsim linia dreaptă în toată istoria omenirii, în orice act uman... Dreapta este o reacție, o acțiune, mișcare, efectul unei autodominări...

Axele, cercurile, unghiurile drepte sînt adevărurile geometriei; altfel ar fi hazard, anomalie, arbitrar. Geometria e limbajul omului. Marile probleme ale construcției moderne vor fi realizate prin geometrie“.

Astfel, de la Souriau la Le Corbusier, filiațiunea e directă. Lucrarea lui Souriau a avut cu certitudine un rol important în definitivarea concepțiilor estetice ale vremii; ea a contribuit în bună măsură la clarificarea ideilor arhitecturale — încă tributare decorativismului — într-o epocă în care nu se întrevădeau formele pe care avea să le ia arhitectura viitoare.

În 1904, *Casa poporului* a lui Horta sau *Bursa* lui Berlage, stațiile de metro ale lui Wagner sau construcțiile lui Gaudi nu reprezentau decît o arhitectură de tranziție. *Auguste Perret* construisese la Paris *Imobilul de pe strada Franklin*, dar plastica exterioară a acestuia nu se deosebea prea mult de stilul vremii. Numai în proiectul revoluționar al lui *Tony Garnier* pentru *Un oraș industrial* se putea distinge viziunea originală și profetică a unui oraș modern, cu o

arhitectură pe care, cîțiva ani mai tîrziu avea s-o realizeze *Adolf Loos*. Dar în 1904 acest proiect era doar pe planșetă și, probabil, necunoscut lui *Souriau*.

Souriau crease o bază filozofico-estetică funcționalismului modern și curentelor artistice de avangardă, care urmăreau legarea artei de „civilizația mașinistă” — cum avea s-o denumească *Le Corbusier* — și de omul modern, stăpîn și sclav totodată, al acestei „civilizații”.

Sistemul său estetic a contribuit la cristalizarea principiilor unei arte legate de universul mașinist, la realizarea unor noi legături și relații între știință, tehnică și artă, determinînd în cele din urmă o implicare organică a artei în structura intimă a obiectului de serie produs de industrie. Această teorie a reflectat puternica mutație produsă de civilizația industrială și științifică în viziunea artistică și în modul oamenilor de a înțelege frumosul. Schimbarea s-a împlinit în dublu sens: pe de o parte, universul industrial a pătruns în lumea artei, devenindu-i subiect și izvor de inspirație; pe de altă parte, arta a irupt în viața cotidiană, transformînd mașina și obiectul de uz curent într-un factor de educație estetică, lărgind capacitatea omului de a percepe frumosul prin intermediul ambianței cotidiene, dînd acestei ambianțe valori și sensuri estetice.

Alături de aceste elemente pozitive, noua „estetică rațională” ascundea însă în sine unele pericole deloc neglijabile, care s-au și manifestat ulterior în practică: pericolul ignorării specificului artei, al neglijării factorilor emoționali și estetici prin reducerea frumosului la util și a artei la o rezultată de coordonate exclusiv raționale; cel al ruperii artei din contextul determinantelor ei psihologice și sociale; cel al îngustării orizontului ei de creație și al sărăcirii valorilor expresive prin excesiva abstractizare a metodelor ei.

Asemenea exagerări ale esteticii lui *Souriau*, ca identificarea frumosului cu utilul, absolutizarea utilitarului ca unic factor de creare a frumuseții, idealizarea mașinii ca producătoare de „perfecțiune în stare pură” și deci de frumos (ca urmare a definiției „frumosul = suprema perfecțiune”) au marcat curentele funcționaliste și constructiviste din cel de-al treilea deceniu al secolului nostru.

Această „boală a copilăriei” de care a suferit arhitectura modernă a limitat posibilitățile de integrare organică a

funcționalismului într-o concepție social-filozofică realistă, imprimându-i adesea un caracter abstract intelectualist sau chiar utopic și făcându-l, în mod paradoxal, la fel de subiectiv ca și teoriile pe care le combătea. Ca toate teoriile bazate pe absolutizarea unui singur principiu, „estetica rațională” a lui Souriau păcătuia prin unilateralitate, prin lipsa analizei complexe a fenomenului artistic. Ea furniza argumente unor curente care aveau să ducă atât de departe identificarea frumosului cu utilul încât aveau să considere că este suficient ca un obiect să fie util pentru ca el să fie automat și frumos.

Curentul raționalist, al cărui exponent pe plan filozofic fusese Souriau, corespundea însă unei tendințe generale de intelectualizare și abstractizare a artei ce apăruse, sub impulsul cuceririlor științifice, ca reacție firească împotriva subiectivismului epocii. Cu toate aceste exagerări — și, poate tocmai datorită lor — „estetica rațională” a permis dezvoltarea curentelor novatoare, de avangardă, și explorarea unor teritorii virgine, nebănuite, ale universului artistic; ea a lărgit limbajul plastic și a dat un puternic impuls creării de noi forme conform unor noi viziuni care au devenit, în bună măsură, componenta cea mai semnificativă a esteticii secolului XX.

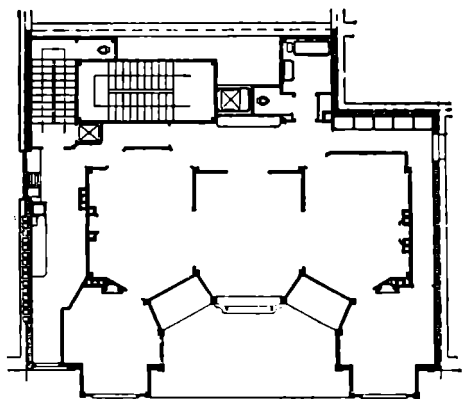
5. APOSTOLUL BETONULUI ARMAT : AUGUSTE PERRET

Auguste Perret tocmai terminase clădirea de pe strada Franklin și garajul de pe strada Ponthieu. El spunea cui voia să-l asculte, cu patosul luptei în voce: „Eu fac beton armat”. Și într-adevăr, pe atunci aceasta însemna să lupți. A fost o epocă eroică. Auguste Perret a fost omul acestei epoci.

LE CORBUSIER

APARIȚIA BETONULUI ARMAT

Cînd în anul 1903, Auguste Perret (1874—1954) ridica la Paris, pe strada Franklin 25, un imobil cu structura de beton armat, puțini erau în stare să aprecieze însemnătatea



AUGUSTE PERRET.
Imobil de locuințe pe str.
Franklin 25. Paris (1903).
Plan. Vezi planșa III, 1.

acestui eveniment. Experții avertizau cu toată seriozitatea că imobilul se va prăbuși din cauza stîlpilor prea subțiri, iar băncile refuzau să acorde credit constructorilor. Noul material nu inspira încredere arhitecților.

Prăpastia dintre arhitectură și construcție continuase să se adîncească de la mijlocul secolului trecut. Inginerii își puteau rezolva problemele lor utilitare cu orice material „de mîntuială”, chiar și cu acest beton armat, amestecat cu bățul în „ceanele” lor industriale. Dar arhitecții, după cum îi învățase „Școala”, nu puteau folosi decît nobilele materiale care serviseră la ridicarea Parthenonului sau a palatelor Renașterii: piatra și marmura. Dealtfel, construcțiile așa-zis „utilitare” și cele industriale nu prezentau pentru cei mai mulți dintre ei nici un interes, față de marile comenzi de clădiri publice — construcții importante, cu devize încărcate și în care se putea face „adevărată” Arhitectură. Un vast cîmp de acțiune se oferea astfel arhitecților și inginerilor neconformiști, care puteau experimenta nestîmjenii noul material, analizîndu-i toate posibilitățile, elaborînd primele structuri spațiale și primele forme plastice adecvate.

Teoriile raționaliste și funcționaliste găseau imense posibilități de aplicare practică, noul material dovedindu-se treptat a fi cel mai revoluționar din cîte cunoscuse arhitectura pînă atunci. Se maturizau condițiile pentru apariția unei noi concepții spațiale și a unui nou limbaj plastic.

În arhitectură, marile epoci de creație au fost cele în care s-a produs unitatea deplină între necesitățile sociale,

structurile constructive — bazate pe cea mai avansată tehnică a timpului — și concepțiile estetice novatoare.

Criza arhitecturală a secolului al XIX-lea apăruse tocmai în urma adâncirii continue a conflictului dintre necesitățile sociale nerezolvate și marile posibilități tehnice nefolosite, pe de o parte, și opiniile estetice retrograde pe de altă parte.

Arhitecții secolului al XIX-lea avuseseră la dispoziție o tehnică avansată și un material nou, cu mari posibilități constructive: fierul. Dar eșecul arhitecturii de fier fusese total. Între limbajul arhitectural existent — moștenit, perfecționat și verificat de-a lungul a nenumărate secole — și structurile rezultate din folosirea fierului exista o ruptură atît de categorică, încît gîndirea estetică a epocii n-a fost în stare să creeze un nou sistem de forme, corespunzător noului material. După ce au încercat o conciliere imposibilă, arhitecții au făcut singurul lucru la care s-au priceput: s-au străduit să ascundă noile structuri.

Atunci a apărut betonul armat. Nimeni nu-i bănuia viitorul. Lumea își permitea încă să construiască scump, să miște din loc munți de piatră și să folosească mii de meșteșugari pentru realizarea unui singur edificiu.

În marile orașe, condițiile de locuit ale majorității populației erau aproape aceleași ca în „insulae”-le Romei antice, dacă nu mai rele, și nimeni nu se gîdea să le schimbe. Industriei, în dezvoltare spontană și haotică, puțin îi păsa că distrugea natura și înăbușea orașele sub fum și cenușă. Oamenii anilor 1900 își lumineau locuințele cu gaz, se spălau în lighean, circulau fie pe jos, fie cu trăsura sau tramvaiul cu cai, munceau în birouri prăfuite și prost iluminate sau în uzine pline de fum, în mijlocul murdăriei și al vacarmului. Dar în timpul acesta industria și tehnica acumula noi mijloace, iar științele naturii schimbau imaginea omului despre lume și despre el însuși. Noi forțe sociale se dezvoltau și exercitau o puternică presiune, cerînd îmbunătățirea condițiilor de trai, transformarea vieții oamenilor, folosirea în interesul societății a uriașelor mijloace materiale acumulate. **Posibilitatea de a construi ieftin însemna o adevărată revoluție, pentru că permitea îndeplinirea acestor cerințe sociale.**

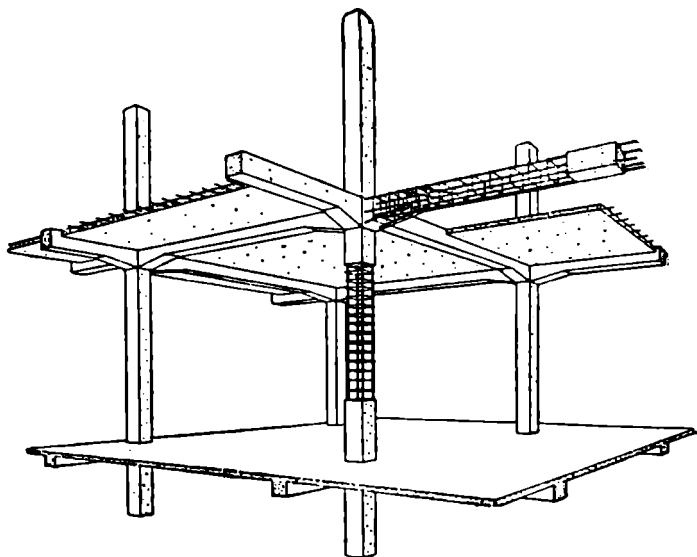
Nu întîmplător oamenii au început să sesizeze posibilitățile betonului armat abia în jurul lui 1900, deși fusese

inventat cu 50 de ani mai înainte de către francezul *Joseph Monier*. Către 1860, cînd începea să fie folosit la unele construcții utilitare, inginerul *François Coignet* îl descria astfel: „betonul, format din var, nisip, pietriș și ciment” în care o armătură de fier „nu rugineste, chiar în apa mării, rămînînd strălucitoare ca argintul”. În 1880, *François Hennebique*, analizînd noul material, constata că betonul prelua eforturile de compresiune, iar fierul pe cele de tensiune; el elabora metode sigure de calcul și în 1888 și 1893 construia din beton armat primele vile, în 1894 primul pod, cu o deschidere de 32 m, iar un an mai tîrziu, un siloz de grîu.

În jurul anului 1900, *Ways*, *Bauschinger*, *Contamin*, *Bordenave* și alți ingineri defineau proprietățile și comportamentul static al noului material și principiile generale de calcul al structurilor. Începea drumul noului material în arhitectură; docurile, magaziile, porturile, uzinele, podurile, hangarele construite din beton armat deveneau curențe în țările europene și în America. În 1897 tînărul arhitect *François le Coeur* executa prima cupolă de beton armat, iar arhitectul *Anatole de Baudot* folosea arce, cupole și ziduri armate la *Biserica Saint Jean de Montmartre*.

Dar istoria se repetă... La fel ca generația de la 1850 în fața fierului, generația de arhitecți de la 1900 privea betonul armat ca pe un auxiliar ce trebuie ascuns în spatele materialelor „nobile”. Inerția spirituală are viață lungă: la Paris, în 1930, un pod de beton armat mai era acoperit cu piatră, la fel ca structurile de fier din secolul anterior.

Puțini vedeau, la 1900, marile posibilități ale betonului armat. Dar industria, în plină expansiune, avea nevoie de noul material, care se dovedea ieftin și eficient, rezistent la foc și rugină, putînd lua orice formă și întrecînd în rezistență materialele naturale curențe. Fusesse folosit mai întîi de ingineri, care îi determinaseră proprietățile și sistemul de calcul. Și miracolul matematicii se repetase. Printre sutele de construcții utilitare — multe urîte, multe indiferente din punct de vedere estetic — au început să apară unele structuri grațioase și elegante, avînd frumusețea creațiilor naturale. Ingineri ca *Freyssinet* (1879—1962) sau *Maillart* (1872—1940) creau adevărate capodopere, care — dincolo de dimensiunile colosale și de îndrăzneala tehnică — dovedeau o uluitoare armonie a formelor născute din calcul. Fără



Structură-tip de beton armat.

să urmărească principii estetice, ei creau **frumusețea funcțională în stare pură**.

Abia atunci ochii unora dintre arhitecți s-au deschis: noul material nu oferea doar o structură scheletică, greu de prelucrat arhitectural, ca fierul, ci posibilități de prelucrare plastică fără precedent; **betonul era o piatră artificială care putea lua orice formă dorită de arhitect**. Noile structuri, bazate pe o concepție spațială care răsturna toate datele cunoscute ale artei de a construi, schimbau cu totul viziunea arhitecturală. *Hangarul de la Orly* al lui Freyssinet (1916) și podurile lui Maillart marcau nașterea erei marilor structuri spațiale.

Dar, cum niciodată în istorie apariția unui sistem constructiv nou n-a determinat apariția imediată a unei arhitecturi noi, și în cazul betonului armat a fost necesară o perioadă de încercări și tatonări pînă la formarea unui nou limbaj plastic, a unui nou stil. Pentru că stilul se naște numai dintr-o concepție estetică globală, îmbrățișînd toate domeniile vieții. Nu era ușor **să se dea formă unui sistem constructiv nou**; aceasta însemna ca **după** ce se izbutea asigurarea rezistenței noului sistem, echilibrul său static,

să se organizeze totul din punct de vedere estetic, să se armonizeze formele astfel încît sistemul structural și sistemul plastic să se contopească într-o unitate arhitecturală.

Noua viziune estetică abia se forma. Vocabularul plastic al arhitecturii moderne s-a încheiat de-a lungul a trei decenii de luptă cu gîndirea rutinieră, cu reminiscențele decorative, cu propriile îndoieli și ezitări ale arhitecților, care trebuiau să defrișeze mai întîi terenul virgin pe care se aventuraseră.

AUGUSTE PERRET ȘI ESTETICA BETONULUI ARMAT

Claude Marie Perret, tatăl lui Auguste, era pietrar în Bourgogne. Aici, în jurul celebrei mănăstiri Cluny, truseră și se formaseră generații întregi de meșteri renumiți. La douăzeci de ani, Claude Marie plecase la Paris, luase parte la mișcarea revoluționară a Comunei și, condamnat la moarte, se refugiase în Belgia. La Bruxelles i se nășteau cei trei fii: Auguste (în 1874), Gustave (în 1876) și Claude (în 1880). Antreprenor de construcții priceput, Claude Marie se face remarcat și ia parte la executarea cîtorva mari edificii, ceea ce îi asigură o stare materială înfloritoare. Reîntors în Franța în 1881, desfășoară o vie activitate constructivă, în care sînt antrenați pe rînd și cei trei fii ai săi; aceștia vor prelua firma după moartea prematură a tatălui și o vor face celebră.

Înscris la 17 ani la École des Beaux-Arts, Auguste Perret face studii strălucite sub conducerea lui *Julien Guadet*, dar nu-și dă proiectul de diplomă: pasionat de lucrările de construcții ale tatălui său, părăsește școala pentru a se consacra antreprizei, alături de frații săi.

În 1899 ia contact pentru prima oară cu betonul armat, la construcția *Cazinoului din Saint-Malo* și de atunci, timp de jumătate de secol, rămîne credincios noului material, creînd cu forță, rigoare constructivă și respect ferm pentru material, primele forme arhitecturale noi.

Auguste Perret este unul dintre ultimii urmași spirituali ai lui Viollet-de-Duc și a rămas pînă la moarte adept convins și intransigent al raționalismului cartezian al acestuia, al principiilor sale morale, al respectului său pentru structură,

„generatoarea tuturor formelor arhitecturale“. În același timp, o solidă formație clasică își pune amprenta pe toate lucrările sale, făcînd din Perret un clasic care se exprimă în beton armat.

De la primul contact cu betonul el are convingerea că acesta este materialul modern prin excelență. Are numai 25 de ani, construcția de fier e în plin avînt și totuși Perret se dedică cu curaj noului material, cu care construiește la Paris *Casa din strada Franklin* (1903), *Garajul Ponthieu* (1906) și *Teatrul de pe Champs Elysées* (1913), definind primele principii estetice ale betonului armat.

Imobilul de locuințe din strada Franklin deschidea epoca arhitecturii de beton armat, nu atît prin plastica lui, cît prin îndrăzneala structurii de beton, ce apărea în fațadă, și prin ingeniozitatea planului, care rezolva într-un mod nou problema luminării tuturor încăperilor; folosirea planului liber — datorită înlăturării zidurilor portante — îi dăduse deplină libertate în împărțirea fiecărui etaj după necesități.

Trei ani mai tîrziu, Perret realiza *Garajul Ponthieu*, în care structura, exprimată cu sinceritate, lua o formă plastică nouă, inerentă materialului folosit.

Pentru prima oară structura era pusă în evidență cu atîta forță și lipsă de artificii formale. Și tot pentru prima oară, această structură asculta și de legi estetice, realiza proporții armonioase bazate pe reguli arhitecturale.

În plină epocă de glorie a stilului Art nouveau, Perret crea o fațadă uimitoare prin simplitatea ei, în care nici măcar un singur ornament nu acoperea armonia formelor pure, obținute doar prin raportul, perfect echilibrat, dintre structura — devenită formă arhitecturală — și panourile vitrate, ce completau spațiile dintre stîlpi și grinzi.

La fel ca în cele mai izbutite exemple ale școlii din Chicago, contradicția dintre decor și structură fusese înlăturată. **Structura însăși lua formă arhitecturală, prin voința estetică a arhitectului, care găsisse un mod de exprimare propriu betonului armat.** Era prima apariție a unei noi estetici, atît de categorică și de revoluționară, încît nici chiar Perret nu va avea curajul s-o folosească mai tîrziu într-o formă atît de radicală.

În lucrările următoare, el își definea principiile, vizînd stabilirea unor forme plastice specifice betonului armat.

El pornea de la ideile structurale enunțate de Viollet-le-Duc înainte cu jumătate de secol, și declara:

„Cel care ascunde o parte oarecare a structurii se lipsește de cel mai frumos ornament al arhitecturii, singurul ornament legitim. Cel care ascunde un stilp, comite un fals. Cel care construiește un stilp fals comite o crimă (subl. n.).

...Osatura este pentru edificiu ceea ce este scheletul pentru animal. După cum scheletul animalului, ritmat, echilibrat, simetric, conține și suportă organele cele mai diverse, cu cele mai diferite așezări, la fel și **structura edificiului trebuie compusă, ritmată, echilibrată, dispusă chiar simetric** (subl. n.). Ea trebuie să poată conține cele mai diverse organisme și servicii, avînd cele mai diferite așezări cerute de destinație și funcțiune“.

Betonul armat apărea într-un moment în care arhitecții — după ce părăsiseră stilurile istorice — ajunseseră la o oarecare simplificare a formelor. Dar ceea ce fusese la început o năzuință sentimentală devenea, odată cu folosirea betonului, o necesitate inerentă noului material. Construcția de beton își impunea legile ei; turnarea betonului în cofraje de lemn cerea o extremă simplitate, înlăturarea profilelor, a detaliilor, a ornamentelor complicate. O dată mai mult, stilurile istorice erau înlăturate de însuși sistemul constructiv și de mijloacele tehnice moderne.

Marea forță a lui Perret sta în faptul că stăpînea construcția la fel de bine ca arhitectura și că în plus, își executa singur lucrările. Această triplă ipostază — de arhitect, de constructor și de executant — îl făcea superior arhitecților vremii, îi permitea să extragă din tehnică și material toate posibilitățile lor plastice. El vorbea despre tehnică cu lirism și pasiune: „Tehnica, permanent omagiu adus naturii, principală hrană a imaginației, adevărat izvor al inspirației, cea mai puternică dintre toate rugăciunile; tehnica, limba maternă a oricărui creator, dacă este vorbită de un poet, ne duce la ARHITECTURĂ“.

Și adăuga o idee nouă: „**Arhitectura este arta de a organiza spațiul. Ea se exprimă prin construcție** (subl. n.). Arhitectura pune stăpînire pe spațiu, îl delimitează, îl împrejmuește, îl închide. Ea are privilegiul de a crea locuri fermecate, în întregime opere ale spiritului“.

Un astfel de „loc fermecat” realiza Perret în 1913 la *Théâtre des Champs-Élysées*. Era primul teatru modern, de o puritate a formelor, o eleganță a construcției și o siguranță a proporțiilor uimitoare. Nimic inutil, nici o concesie făcută decorativismului, nici o mască în fața structurii de beton lăsată aparentă; fiecare element utilitar — de la balustrade și grile de ventilație pînă la orgă și la scafele care mascau lămpile electrice — căpătase și o valoare decorativă proprie, justificată doar de funcțiune.

Structura, de o logică constructivă riguroasă, eliberase sala de spectacol de orice punct de sprijin interior care ar fi stîmjenit vederea, permițînd realizarea celor două balcoane în consolă pe o adîncime de 7 m. Coloanele de beton armat — atît cele din hall-ul de intrare cît și cele din sală, care susțineau arcele cupolei centrale — erau de o concepție care avea să devină specifică arhitecturii lui Perret: lipsite de bază și capitel, ele aminteau de ordinele clasice fără a le imita.

Perret încerca astfel să elaboreze un sistem plastic dedus în întregime din specificul modului de construcție; acest sistem era — conform ideilor lui Viollet-le-Duc — **însăși prelucrarea plastică a structurii**. Înnobilînd această structură, dîndu-i valoare artistică după legile proporțiilor și armoniei clasice, Perret își definea astfel crezul artistic: „**Edificiul atinge frumusețea prin splendoarea adevărului; iar adevărul stă în tot ce are grija și onoarea de a susține sau de a apăra (edificiul)**” (subl. n.).

6. UN GLAS ÎN PUSTIU : LOOS

Loos a apărut pe neașteptate în mijlocul preocupărilor noastre arhitecturale cu un articol admirabil: *Ornament și crimă*, publicat în 1908...

Loos a măturat totul de sub picioarele noastre și a făcut o curățenie homerică, precisă, atît filozofică, cît și lirică. În acest fel, Loos a influențat viitorul nostru arhitectural.

LE CORBUSIER

Adolf Loos (1870—1933) se numără printre primii arhitecți europeni care s-au opus categoric decorativismului, creînd o arhitectură într-un stil geometric, „cubic”, cum nu se mai văzuse pînă atunci.

În Viena habsburgică a anilor 1900, în care stilul Sezession făcea ravagii, poziția lui Loos cerea un curaj deosebit.

Personalitate singulară — izolat în mijlocul unei societăți ostile împreună cu un grup de mari creatori, la fel de neînțeleși ca el (muzicienii *Arnold Schönberg*, *Alban Berg* și *Anton Webern*, poetul *Georg Trakl* sau polemistul *Karl Kraus*) — Loos realiza expresia concretă a unor noi teorii estetice atât de radicale, încît spaima cercurilor conservatoare de pe atunci era foarte firească. El era printre primii arhitecți europeni care luase contact nemijlocit cu experiența înaintată a Școlii din Chicago; adept hotărît al raționalismului — pe linia lui Viollet-le-Duc și Otto Wagner — el respingea de la început orice compromis, orice reminiscență stilistică, orice slăbiciune decorativistă.

În anul 1904, cînd termina minunata *Vilă de la Montreux*, Loos avea 34 de ani. *Ornament și crimă*, celebrul său pamflet apărea la Viena în 1908, cu 15 ani înainte ca Le Corbusier să publice *Vers une architecture*. În 1907 Le Corbusier venea în călătorie de studii la Viena, exact în perioada cînd Loos își susținea ideile îndrăznețe și neconformiste în presa vremii.

Loos s-a născut în 1870 la Brno, în Moravia. Fiu al unui sculptor și tăietor în piatră, el a crescut pe șantiere, familiarizîndu-se cu toate meseriile, învățînd de mic să prețuiască munca onestă și de înaltă calificare a meșterilor ce-și treceau din tată în fiu secretele meseriilor, exercitîndu-le cu dragoste și mîndrie.

Loos urmează cursurile școlii profesionale din Reichenberg și apoi arhitectura la Technische Hochschule din Dresda, pe care o termină în 1888. Cinci ani mai tîrziu pleacă în America, fără un ban în buzunar, făcînd, pentru a-și cîștiga existența, cele mai diferite munci pe șantierele de construcții și trăind în mizerie alături de ceilalți imigranți, care se împăcau greu cu mediul anglo-saxon. În 1893 era la Chicago, cutreierînd marea Expoziție și învățînd, în contact cu asprimea și pragmatismul Americii, să se elibereze de „culturalismul înăbușitor” care domina bătrîna Europă. „Loos îi admira pe americani — își amintește arhitectul *Richard Neutra* — pe bucătari, pe administratorii de hoteluri, pe coafori, pe lustragii și pe vînzătorii ambulanți... care erau pe punctul de a dobîndi o mentalitate realistă, fără prejudecăți”.

Experiența americană — acea Americă făurită de Lincoln și cântată de Whitman — a fost foarte importantă pentru Loos; el a trăit acolo trei ani — 1893-1895 — tocmai în epoca în care arhitecții Școlii din Chicago ridicau primii zgîrie-nori cu osatură metalică. Structurile simple și puternice, exprimate cu sinceritate în fațade, austeritatea imobilelor administrative și comerciale, care formau un contrast puternic cu eclectismul și academismul prăfuit al Europei, îi indicau lui Loos un drum nou, realist, în care se afirma cu tărie necesitatea concordanței între formă și funcțiune, într-o arhitectură a societății moderne.

Întors în 1896 în rafinata Viena, el regăsea sofisticata cultură europeană a „sfârșitului de secol”. În 1897, la numai trei ani de la apariția cărții lui Otto Wagner, *Moderne Architektur*, Loos începe să publice în ziarul „Neue Freie Presse”, o serie de articole incendiare; douăzeci și cinci de ani mai târziu, el va strînge aceste articole într-un volum intitulat, cu amară semnificație, *Ins Leere gesprochen* (Vorbind în pustiu).

Într-adevăr, în 1897 nu numai că Loos vorbea în pustiu, dar articolele sale întâmpinau opoziția vehementă a forurilor oficiale și a majorității arhitecților. Era anul în care pictorul *Gustav Klimt* (1862—1918) și arhitecții *Joseph Olbrich* (1867—1907) și *Josef Hoffmann* (1870—1956) înființau mișcarea *Wiener Sezession*, introducînd în Austria stilul Art nouveau. Publicul vienez a primit cu entuziasm noul stil, care trecea în mod firesc de la decorul baroc și rococo la cel floral. Pînă și Wagner ceda curentului, împodobind cu ghirlande *Majolika Haus* (Viena, 1898) sau *Stația de metro din Karlsplatz*.

Loos pornește o adevărată cruciadă împotriva tendințelor mișcării Sezession și reminiscentelor stilurilor istorice. Într-un stil polemic, acid, el scrie:

„În a doua jumătate a secolului al XIX-lea a răsunat strigătul ignoranților: nu avem un stil arhitectural! Or, tocmai această epocă avea, mai mult decît altele, un stil puternic, care se deosebea cu mult de cele ale epocilor anterioare; era vorba de o eroare fără precedent în istoria culturii.

Dar pe atunci falșii profeti nu puteau deosebi obiectele decît pe baza diferențelor dintre modurile lor de ornamen-

tare. Ei au fetişizat ornamentele, prezentînd ca autentic un bastard pe care l-au numit stil... Ei au ajuns atît de departe cu copierea ornamentelor trecutului încît, la un moment dat, ei singuri le-au considerat ridicole; şi atunci, au inventat ornamente noi... Iar astăzi îşi freacă mîinile, satisfăcuţi că au găsit stilul secolului al XX-lea. Numai că stilul secolului al XX-lea nu-i nici pe departe acesta”.

Principalele idei ale lui Loos aveau să fie expuse mai tîrziu în scipitorul pamflet, devenit celebru: *Ornament und Verbrechen* (Ornament şi crimă), publicat în anul 1908.

Violenţa caustică, spiritul sarcastic, verva şi mai ales anticipările sale profetice fac din acest articol un adevărat document istoric, de nepreţuit pentru înţelegerea spiritului epocii.

„ORNAMENT ŞI CRIMĂ”

„Embrionul uman trece, în corpul matern, prin toate fazele de dezvoltare ale regnului animal. Cînd se naşte, omul are percepţii senzoriale asemănătoare acelorale ale unui căţel. Copilăria sa trece prin toate schimbările care corespund fazelor istoriei omenestii: la doi ani el vede lucrurile ca un papuas, la patru ca un german antic, la şase ca Socrate, la opt ca Voltaire...”

Copilul este amoral. La rîndul său, papuasul e şi el — pentru noi — amoral. Papuasul îşi spintecă duşmanii şi-i mănîncă, dar prin aceasta nu comite nici un delict. Dar dacă omul modern se apucă să-l sfîşie şi să-l mănînce pe semenul său, acela da, este într-adevăr un criminal sau un degenerat. Papuasul îşi acoperă cu tatuaje pielea, barca, vîslele, într-un cuvînt tot ce-i cade în mînă; el nu comite prin aceasta un delict. Dar omul modern care se tatuează este fie un delicvent, fie un degenerat.

Eu am descoperit şi am dăruit lumii conştiinţa faptului că **evoluţia culturii este sinonimă cu excluderea ornamentelor de pe obiectele uzuale** (subl. n.). Am crezut că prin acest dar voi aduce o bucurie nouă în lume, dar lumea nu mi-a fost recunoscătoare.

Lumea a devenit tristă, şi-a aplecat capul, oprimată de ideea că nu va mai putea crea ornamente noi. Oare

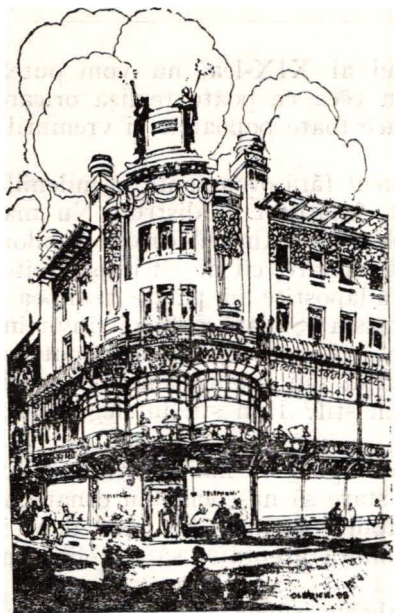
numai noi, oamenii veacului al XIX-lea, nu vom putea niciodată ajunge să realizăm ceea ce poate realiza oricare negru, ceea ce au putut face toate popoarele și vremurile dinaintea noastră?

Tot ceea ce omenirea a creat fără ornamente în milenii trecute a fost desconsiderat, înlăturat și distrus. Nu mai avem nici un banc de tâmplărie din timpul carolingienilor, în schimb toate lucrurile fără valoare, cât de cât împodobite, au fost strînse, curățite și adăpostite în palate pompoase anume construite pentru aceasta. Și iată oamenii învîrtindu-se triști în jurul vitrinelor, aproape rușinați de neputința lor. Fiecare epocă a avut stilul său propriu; numai epocii noastre nu i se va admite un stil? Prin stil înțelegîndu-se, bineînțeles, ornamentele.

Atunci m-am ridicat și am spus: nu mai plîngeți... Tocmai faptul că nu sîntem în stare să născocim un ornament nou constituie măreția timpului nostru. Noi am depășit ornamentul, am ajuns, cu multă greutate, să ne eliberăm de ornamente..."

Exagerările verbale și absolutismele nu trebuie să ne înșele. Prin „ornament“, Loos înțelege mult mai mult decît decorația care acoperea cu vrejuri clădirile Europei sau tendința industriei de a reproduce în serie obiecte de consum împodobite după modelul celor artizanale. El nu se împotriva existenței ornamentului ca atare: „Nu am fost niciodată de părerea puriștilor care au procedat «ad absurdum», afirmînd că ornamentul trebuie sistematic și consecvent înlăturat. **Numai acolo unde ornamentul a dispărut în urma exigențelor epocii el nu mai poate fi din nou aplicat...** (subl. n.).

Dat fiind că ornamentele nu mai au nici un fel de raport organic cu cultura noastră, ele nu mai formează nici expresia ei. Ornamentele realizate în zilele de azi nu au nici un contact cu noi, nici un raport uman, nici un raport cu ordinea lumii. **Ele nu mai sînt susceptibile de dezvoltare.** Ce se întîmplă cu ornamentele lui Otto Eckmann și cu acelea ale lui Van de Velde? Și unde vor fi peste zece ani operele lui Olbricht? Ornamentele moderne nu au predecesori, nici urmași, nu au un trecut și nu vor avea nici un viitor. Lipsa ornamentelor a dat posibilitate celorlalte arte să ajungă la înălțimi neînchipuite. Simfoniile lui Beethoven n-ar fi putut niciodată să fie compuse de un om îmbrăcat



J. M. OLBRICHT. Schiță pentru Cafeneaua Niedermayer. Viena (1898).

în veșminte de mătase, de catifea, ori cu dantele... Lipsa ornamentelor este dovada unei forțe spirituale“.

Loos nu lupta împotriva ornamentului în sine, din motive formale. El protesta împotriva stării de spirit obtuze a acelor care nu erau în stare să înțeleagă încotro se îndrepta civilizația modernă. Cruciada lui era expresia unei puternice aderențe spirituale la realitățile social-economice ale civilizației moderne. După cum opoziția întâmpinată de el — și nu numai de el — dovedea înverșunarea cu care lumea veche refuza să recunoască aceste realități. În 1900, gustul pentru „stil“ era încă atotputernic în Europa, dovadă a admirației snoabe și inculte a burgheziei pentru creațiile aristocrației dispărute. Loos își bătea joc de acest snobism:

„La întrebarea ce înseamnă «cu stil», cel mai bun răspuns l-a dat, după părerea mea, acea vrednică gospodină care a spus: dacă pe noptieră se află un cap de leu și acest cap de leu este montat de asemenea pe canapea, pe dulap, pe paturi, pe scaune, pe lavabou — într-un cuvânt, pe toate obiectele din cameră — atunci această cameră se numește «cu stil»“.

Loos vedea mult mai departe atunci cînd, primul, denunța ornamentul prin prisma intereselor economice și sociale ale societății moderne. El analiza cu o uimitoare clarviziune **problema uzurii fizice și morale** a produselor. În anul 1908, cu mult timp înainte de generalizarea „societății de consum” capitaliste și a uriașei risipe de bunuri materiale și de resurse naturale care îi este proprie, el ridica o problemă de o stringentă actualitate:

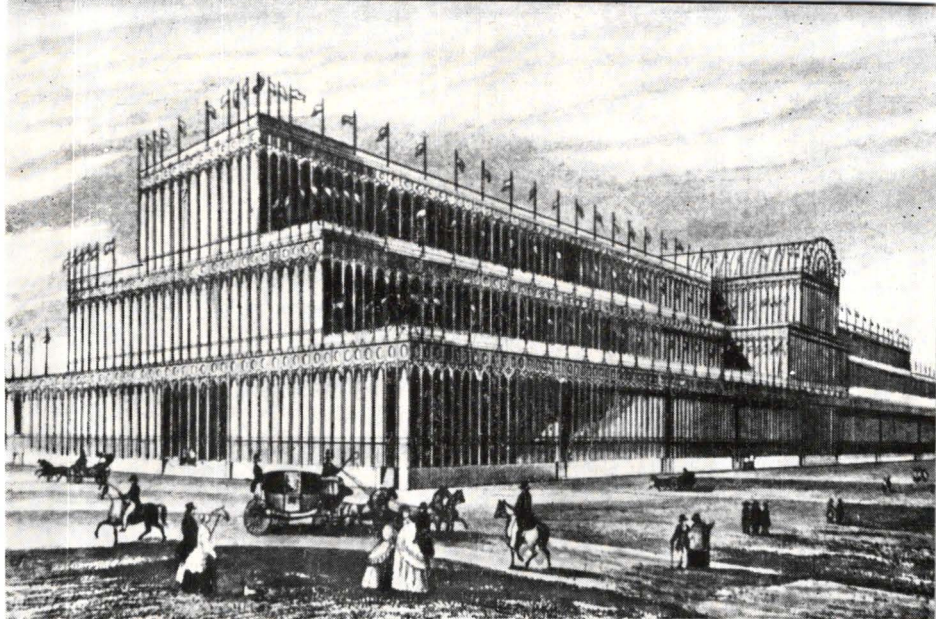
„O haină își schimbă mult mai des forma decît o blană scumpă. O rochie de bal, a cărei viață durează numai o noapte, își schimbă mult mai repede forma decît un birou. Dar ar fi o nenorocire dacă și biroul ar trebui schimbat tot atît de repede ca și rochia de bal, pentru singurul motiv că forma lui a devenit insuportabilă! Decoratorii știu bine aceasta, iar decoratorii austrieci se străduiesc să găsească latura bună a acestei nenorociri. Ei spun: «Un client cu un mobilier pe care, după zece ani, nu-l mai poate suporta, astfel că e nevoit să-l schimbe la fiecare zece ani, este mult mai simpatic decît acela care își cumpără un obiect nou numai cînd cel vechi este complet uzat. Industria însăși pretinde acest lucru. Milioane de oameni se pun deci în mișcare în urma acestor schimbări rapide». Acesta pare să fie misterul economiei publice din Austria; și cît de des se aude zicîndu-se atunci cînd arde o casă: «Domnul fie binecuvîntat; iată că, acum cel puțin, unii oameni au de lucru!» Dar în cazul acesta eu cunosc un remediu foarte bun: să se dea foc unui oraș întreg, să se aprindă tot imperiul și astfel toți și toate vor înota în belșug. Să se construiască mobile care după trei ani să poată fi arse în sobe, să se facă canapele care după trei ani trebuie date la topit ca fier vechi, deoarece nici de la muntele de pietate nu se poate obține vreun ban pe ele, și iată-ne astfel tot mai bogați!”

Loos demonstra că din punct de vedere cultural și estetic ornamentul (și întreaga cultură artizanală care-i dăduse naștere) nu-și mai găsea locul în noua civilizație industrială. Era un nonsens, un anacronism contrazis de mașinism. Se convinsese de acest lucru în America, țara cea mai industrializată din lume. Admirase zgîrie-norii și îndrăznețele concepții ale lui Sullivan, dar admirase mai ales modul în care industria americană producea obiectele de consum: simple, eficiente, fără ornamente rafinate, dar în schimb bine

adaptate scopului pentru care fuseseră create. Producția modernă, mașinismul, înlătura munca manuală și ornamentul epocilor trecute, care fusese creația muncii manuale. Produsul în serie era opus artei decorative; pentru a produce în serie trebuia să produci simplu, economic, eficient. A face obiecte în serie imitând creația artizanală ornamentată — și industria făcuse la începuturile ei asemenea imitații grotești — devenea o minciună costisitoare; mai mult, un mijloc de a menține în continuare cultura estetică la un nivel extrem de coborât, anacronic, prin proliferarea prostului gust. Înseși condițiile social-economice cereau înlăturarea acestei minciuni: nemafiind rentabilă, munca lucrătorilor decoratori era condamnată la dispariție, spunea Loos. Dezvoltarea industrială a țărilor capitaliste confirma că acest fenomen este obiectiv și ireversibil, fiind determinat de procesul de înlocuire a economiei feudale, bazată pe munca meșteșugărească, cu cea industrială modernă.

Deși arhitectura rămăsese încă în afara acestui proces general, bazându-se în cea mai mare parte tot pe munca meșteșugărească, semne ale noului apăreau și în acest domeniu prin metodele noi de lucru impuse de betonul armat. Construcția de beton armat, economică și rapidă, înlătura întreg arsenalul de forme clasice. Condiția tehnică de existență a noului material era simplitatea, unghiul drept, înlăturarea profilelor complicate. Arabescul ornamental era părăsit pentru geometria elementară. Dar necesitatea tehnică — cunoscută de ingineri și totuși ignorată uneori cu bună știință de cei mai mulți dintre arhitecți — cerea o justificare estetică, argumente teoretice pe care să se poată baza un nou limbaj al formelor. Aceste argumente trebuiau să risipească mai întâi marea confuzie ce fusese provocată prin folosirea abuzivă a termenilor de „artă decorativă” și „artă aplicată”: amestecată și confundată în permanență cu producția obiectelor de uz curent — de la pantofi și mobile pînă la haine și furculițe — creația artistică avea de suferit din cauza vulgarizatorilor, iar producția industrială era silită să producă mai departe obiecte de consum imitând forme și decorații „stil”.

Loos spunea: „Oamenii care cer ca obiectele de uz zilnic să fie opere de artă sînt criminali în domeniul spiritului. Ei închid drumul artistului și măresc distanța dintre omenire



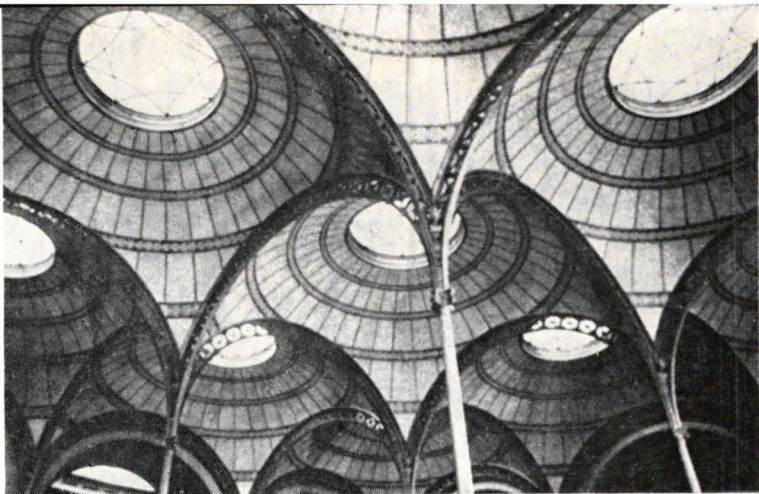
1. JOSEPH PAXTON. Crystal Palace. Londra (1851).

2. HENRI LABROUSTE. Biblioteca S^{te} Geneviève. Paris (1843—1850). Interior.

PLANȘA I

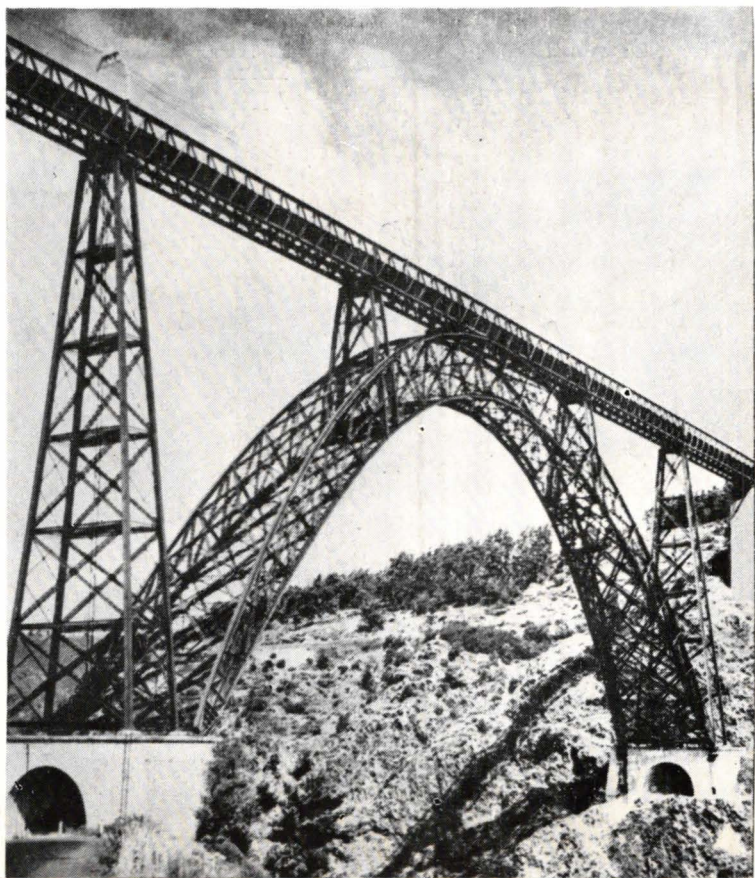
ARHITECTURA FIERULUI

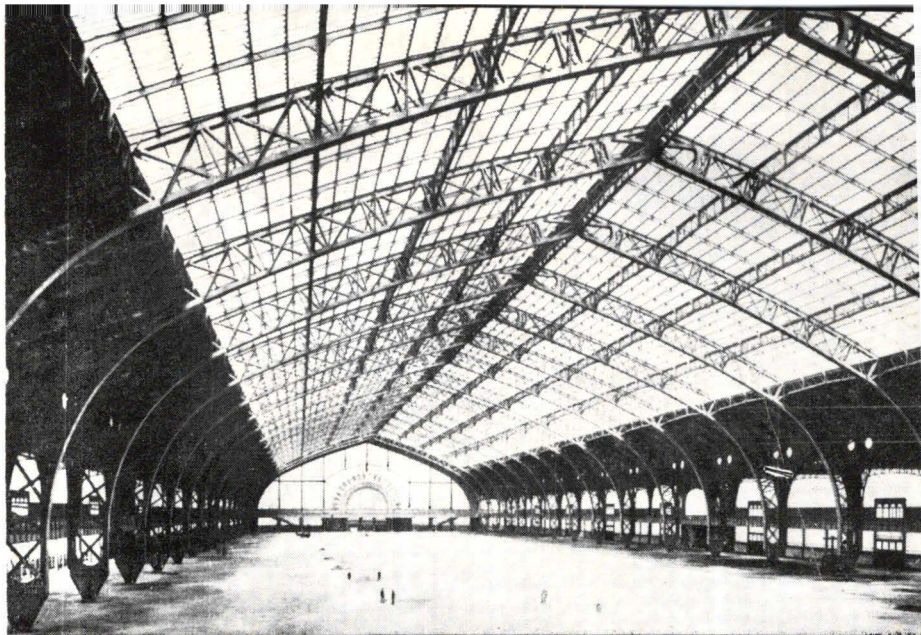




3. HENRI LABROUSTE. Biblioteca Națională. Paris (1868). Detaliu.

4. GUSTAVE EIFFEL. Pod metalic. Garabit (1882).

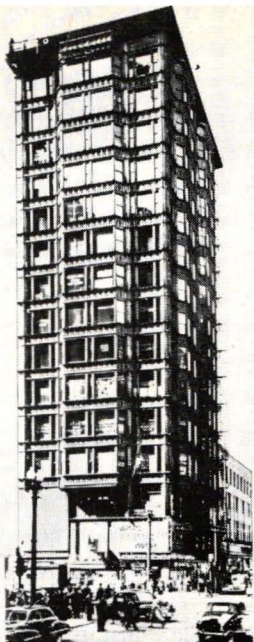




5. DUTERT și CONTAMIN. Galeria mașinilor. Expoziția de la Paris (1889).



6. VIOLLET-LE-DUC. Proiect pentru un parlament. (1873).



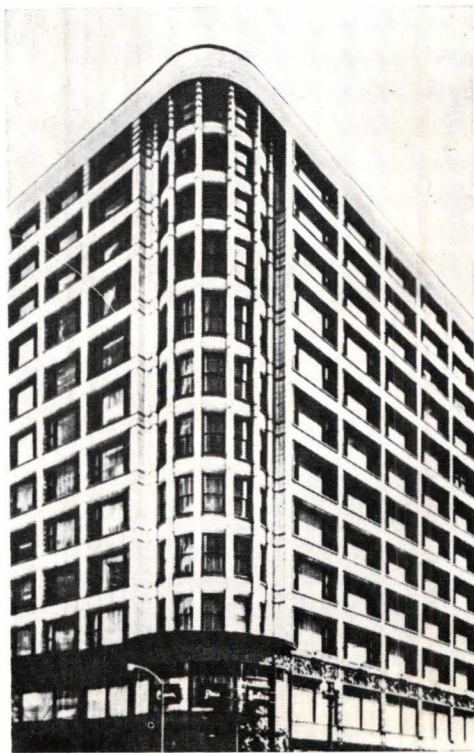
1

PLANȘA II

DE LA ȘCOALA DIN CHICAGO LA ART NOUVEAU

1. DANIEL BURNHAM și JOHN ROOT. Reliance Building. Chicago (1894).
2. D. ADLER și L. SULLIVAN. Guaranty Trust. Buffalo (1895).
3. LOUIS SULLIVAN. Imobilul de birouri Carson, Pirie and Scott. Chicago (1899—1904).
4. 5. H. P. BERLAGE. Bursa. Amsterdam (1899—1903). Vedere exterioră și detaliu din interior.
6. OTTO WAGNER. Casa de economii. Viena (1904—1906).

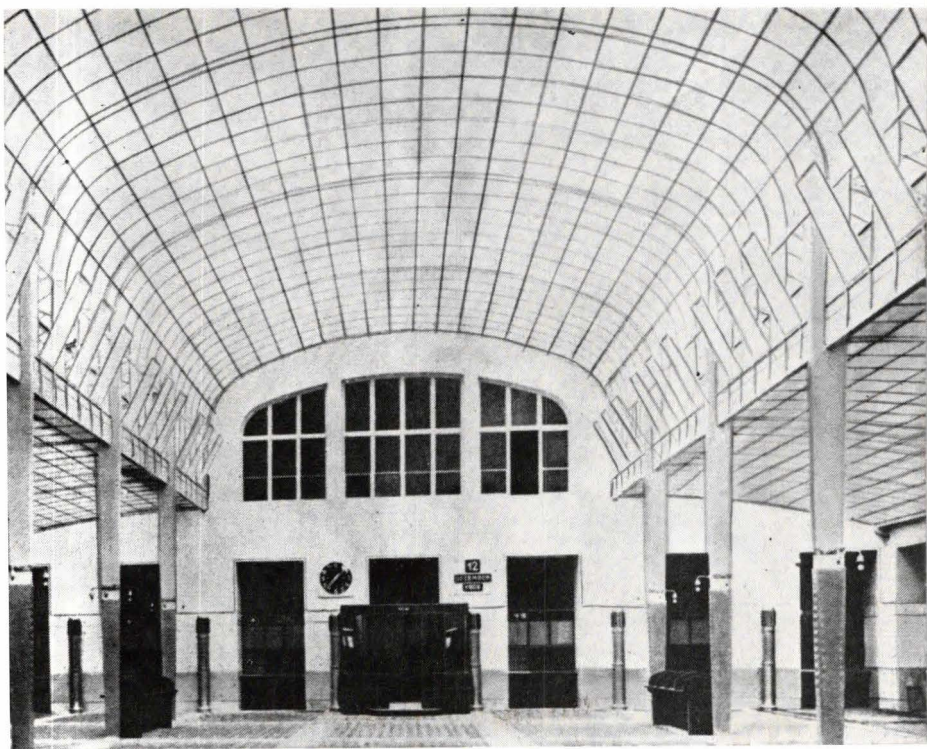
2 3

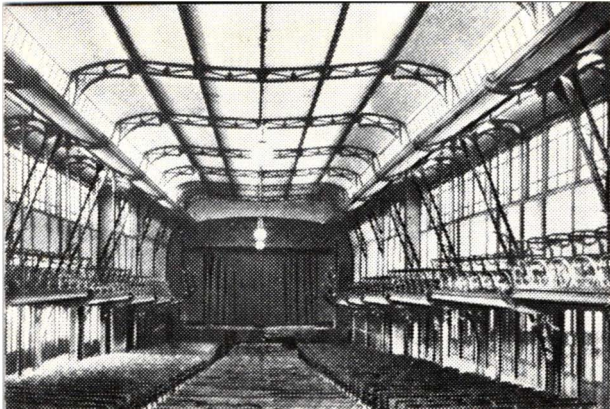




4 5

6





7

7. VICTOR HORTA. Casa
poporului. Bruxelles
(1899). Interior.



8. ANTONIO GAUDI.
Casa Milà. Barcelona
(1910).

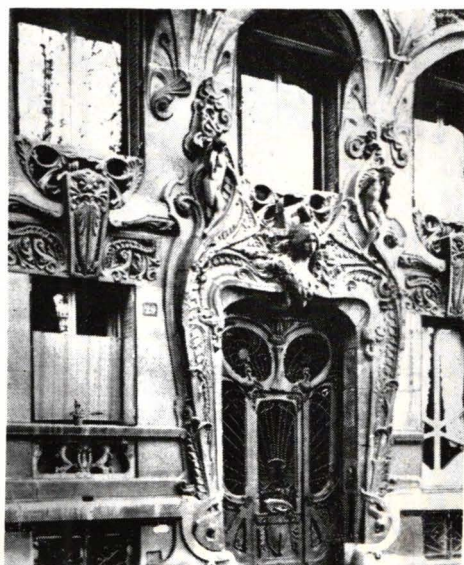
9. VICTOR HORTA. Casa
Tassel. Bruxelles (1893).
Interior.

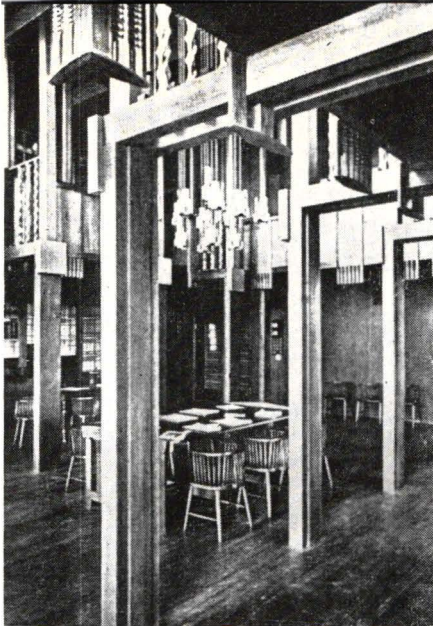
10. LAVIROTTE. Imobil in
stil Art nouveau. Paris
(1901). Detaliu.

8

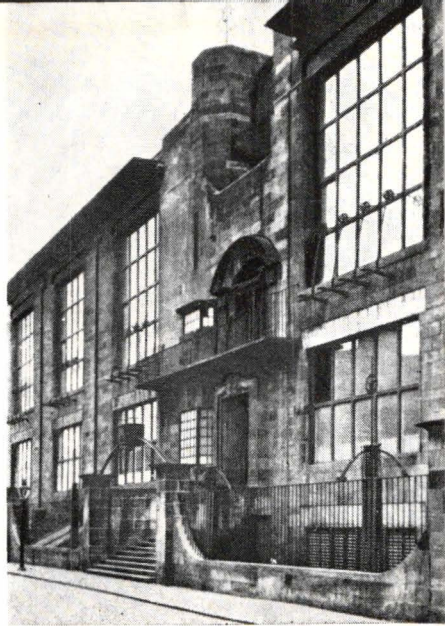


9 10





11



12

13



11, 12. CH. R. MAC-KINTOSH. Biblioteca Școlii de arte din Glasgow (1907—1909). Detaliu de interior și vedere exterioară.

14



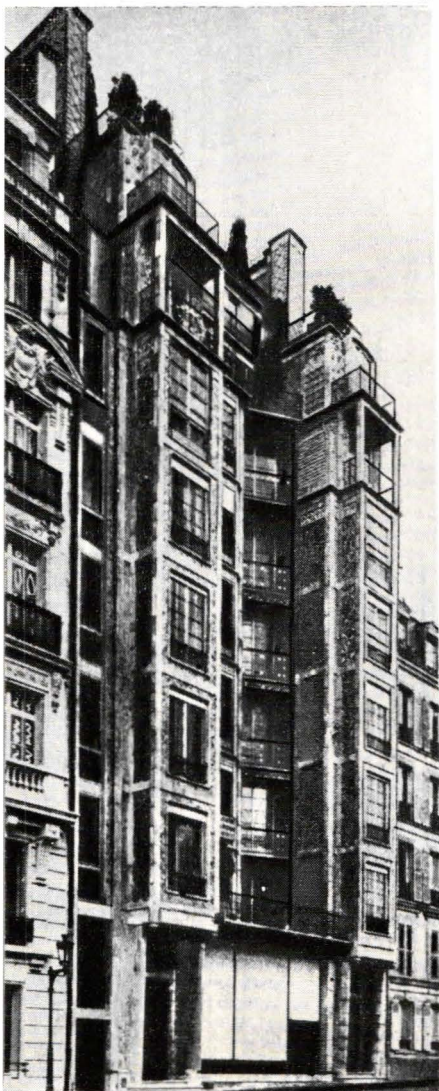
3. CH. R. MACKINTOSH. Sufragerie (1906).

4. C. F. A. VOYSEY. Conac la North Luffenham, Rutland (1901).

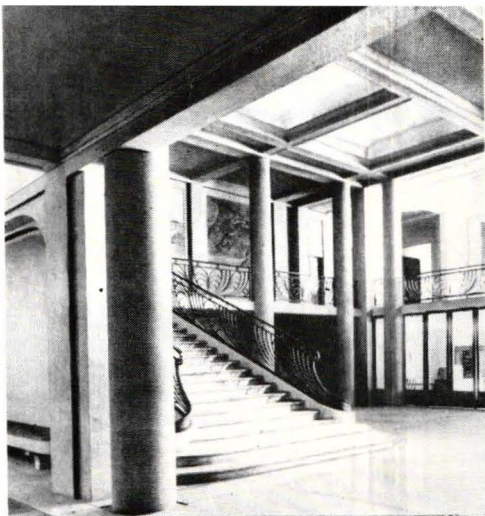
PLANȘA III

AUGUSTE
PERRET

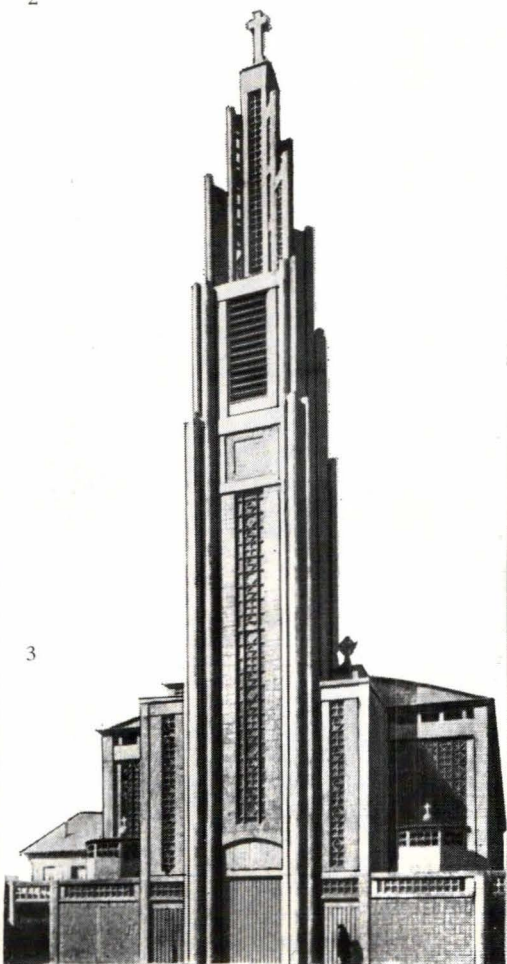
1



2

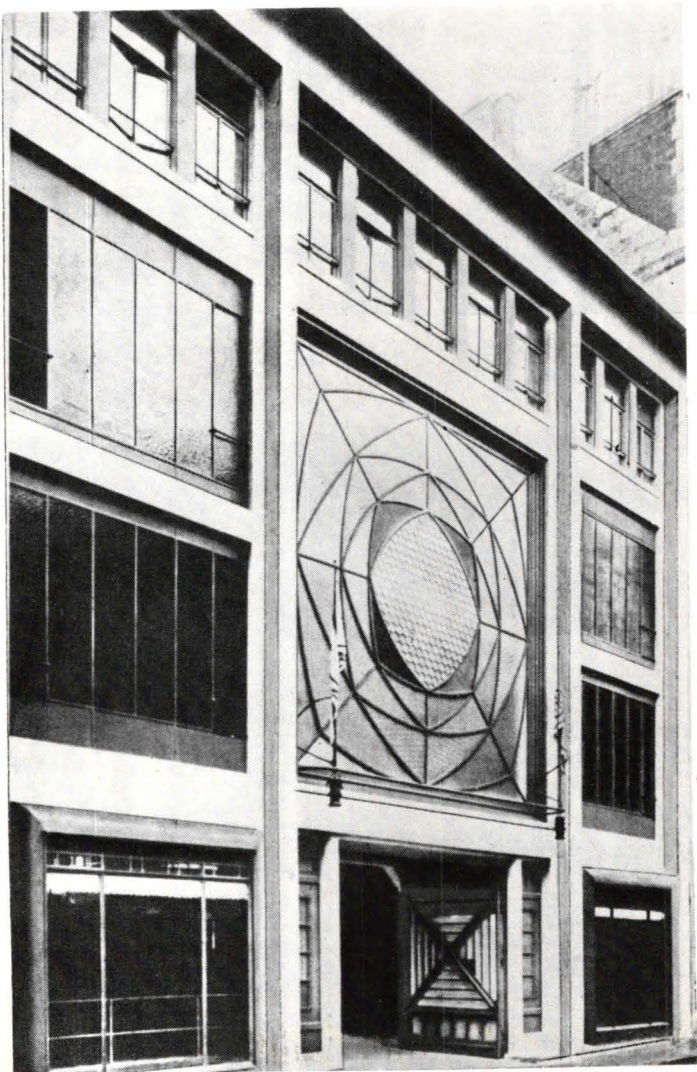


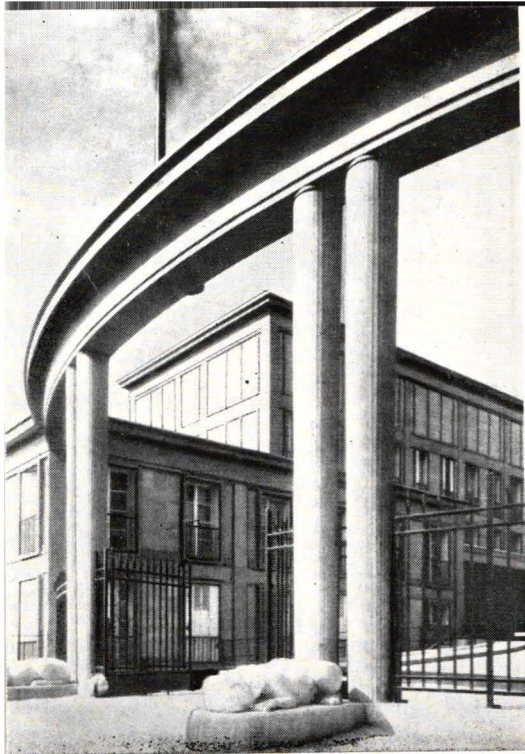
3



1. Imobil de locuințe pe str. Franklin 25. Paris (1903).
2. Teatrul de pe Champs-Élysées. Paris (1911—1913). Holul de intrare.
3. Biserica Notre Dame. Raincy (1923).
4. Garajul Ponthieu. Paris (1905).

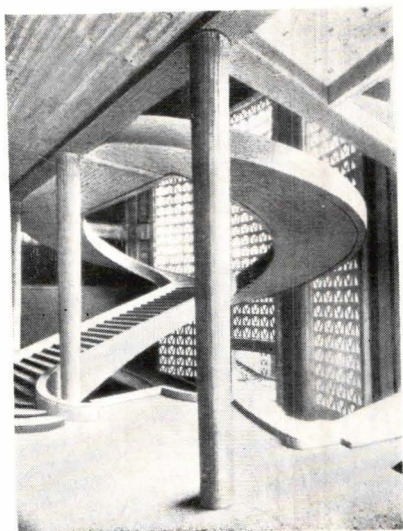
4





5

5. Mobilierul Național. Paris (1930).
6. Muzeul Lucrărilor Publice. Paris (1937). Detaliu de scară.
7. Portul Le Hâvre (1949). Centrul reconstruit.



6

7



PLANŞA IV

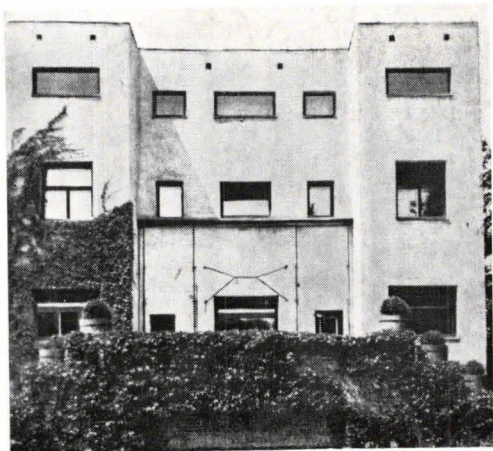
**ADOLF
LOOS**

1

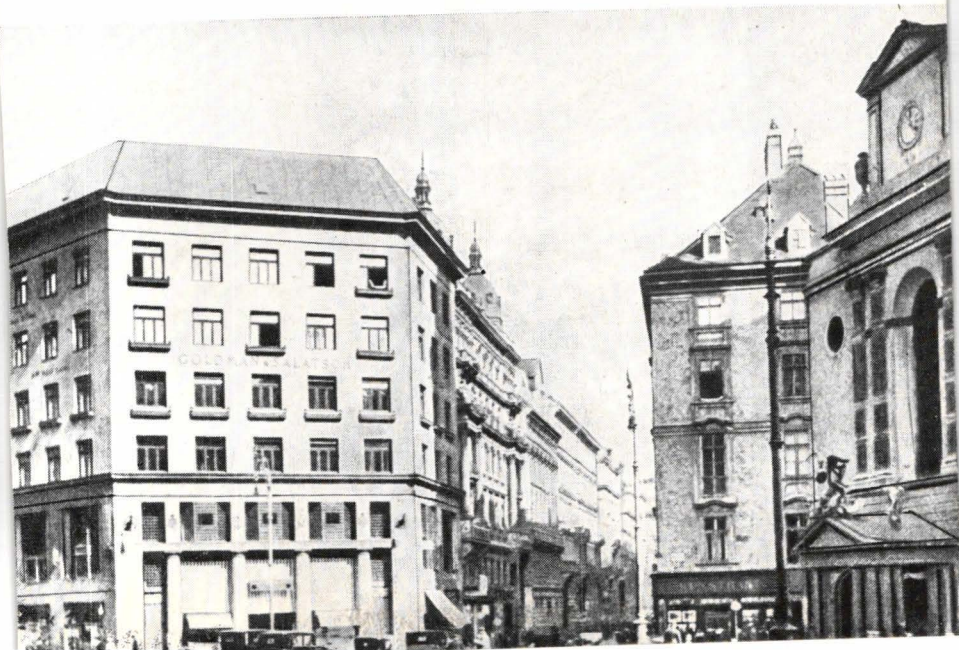


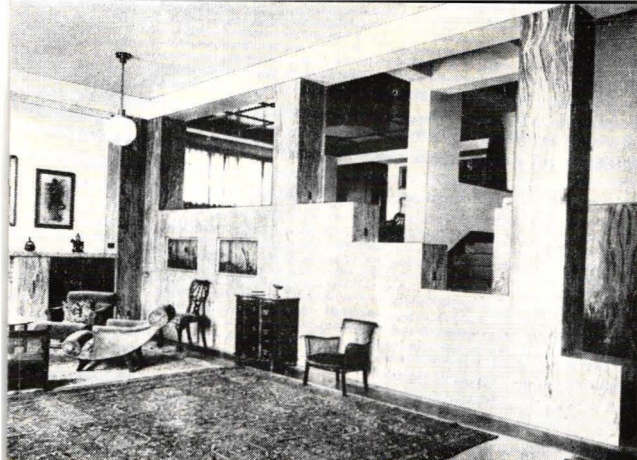
1. Vila Karma. Montreux (1904). Interior.
2. Casa Steiner. Viena. (1903).
3. Imobil în Michaelerplatz. Viena (1910).

2



3





4



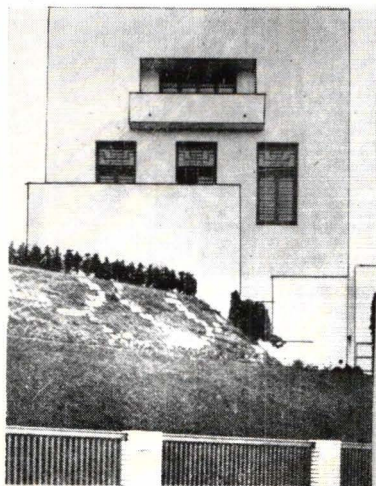
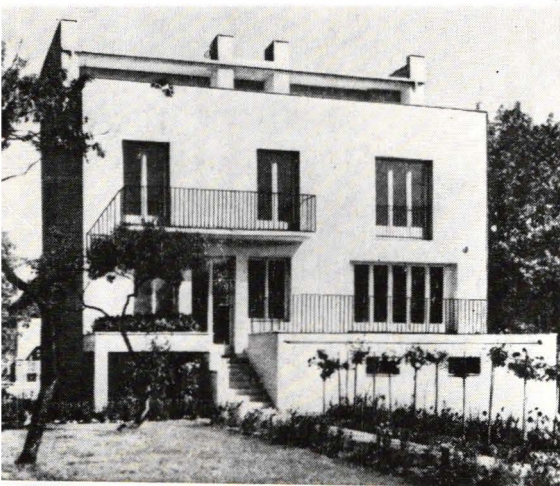
4. 7. Casa Müller. Praga.
(1930). Detaliu de inter-
rior și vedere exterioară.

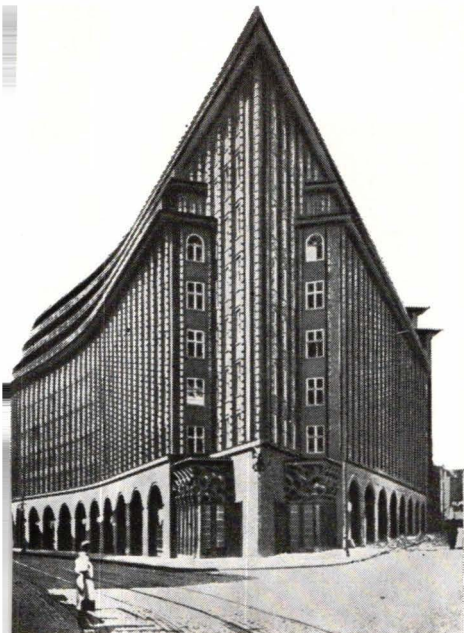
5. Casa Scheu. Viena
(1912).

6. Casa Moller. Viena
(1928).

5

6 7





1. FRITZ HÖGER. Chilehaus.
Hamburg (1922—1923).

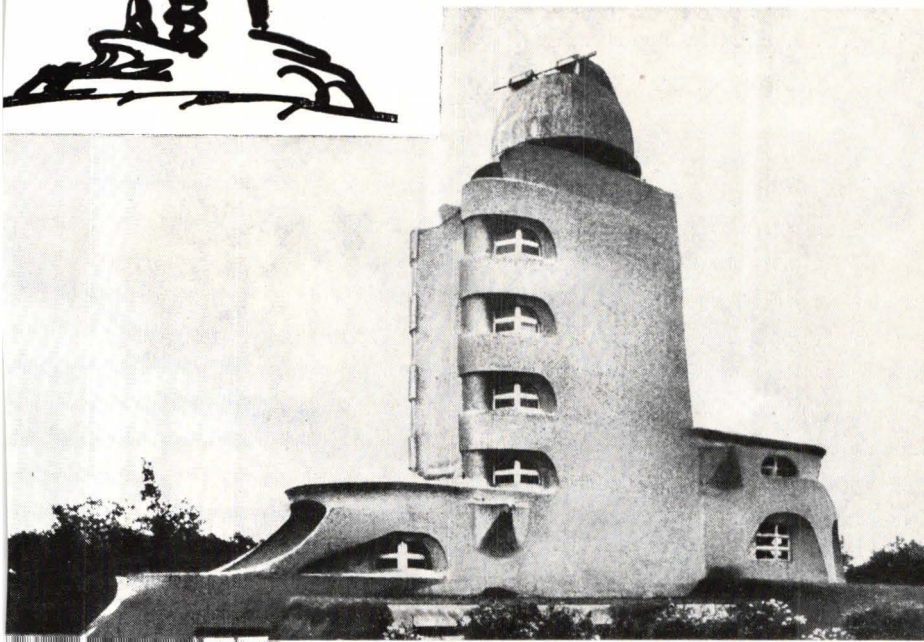


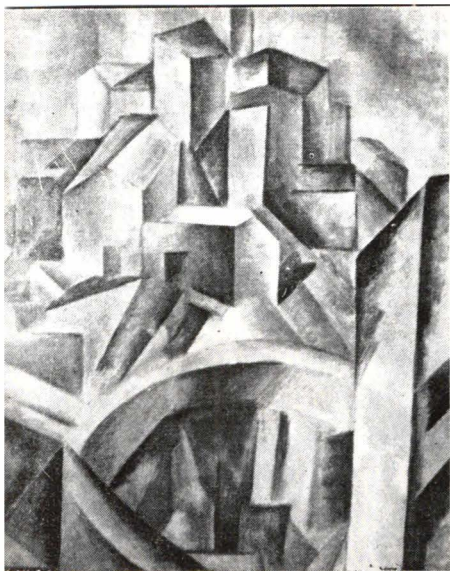
2. LYONEL FEININGER. Frontispiciu la Manifestul Bauhaus (1919).

LANȘA V — AVANGARDA ARTISTICĂ ȘI ARHITECTURA

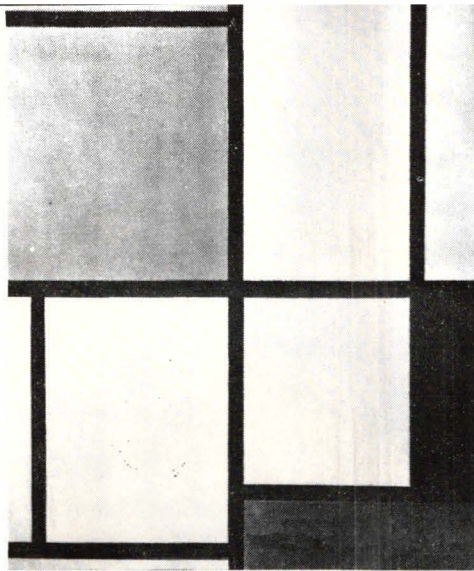


3. 4. ERICH MENDELSON. Einsteinturm.
Potsdam (1920). Schiță de proiect și vedere.

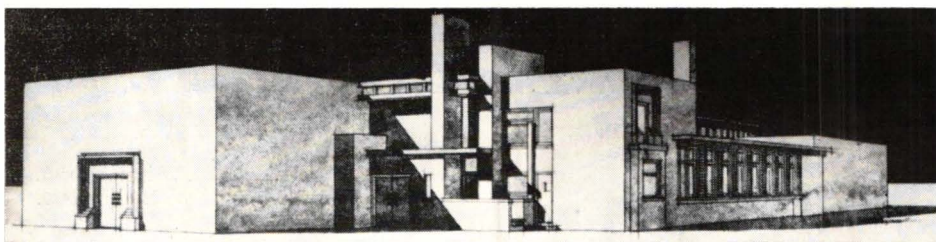




5. PABLO PICASSO. Rezervorul (1909).

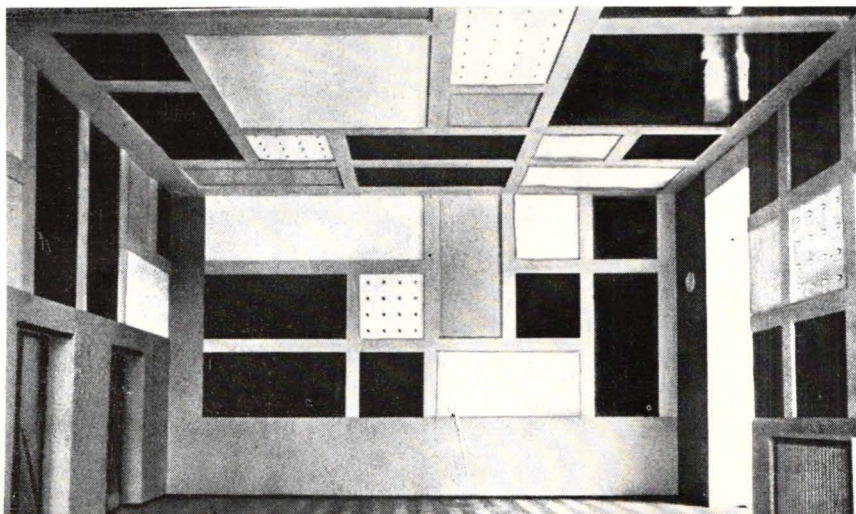


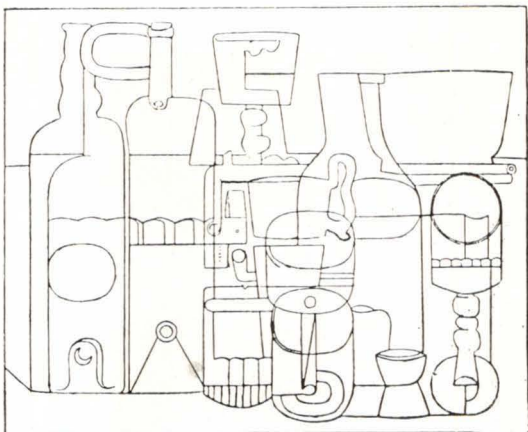
6. PIET MONDRIAN. Compoziție (1921).



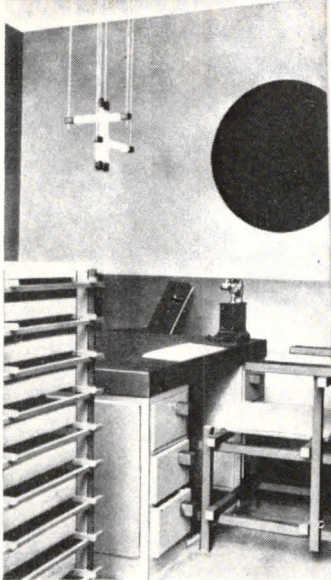
7. J. J. P. OUD. Stadiu pentru o fabrică. Purmerend (1919).

8. THEO VAN DOESBURG. Interior la barul „Aubette“. Strasbourg (1929).

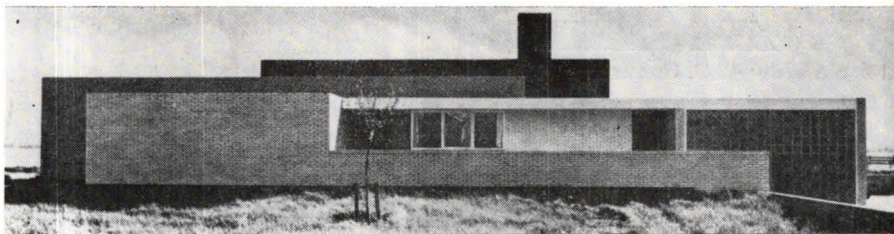




9. CH. E. JEANNERET (Le Corbusier). Compoziție „puristă“ (1925).

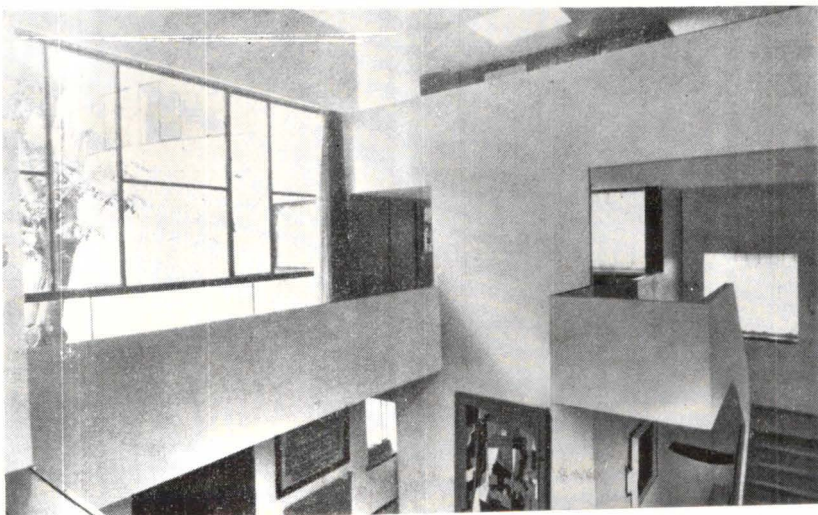


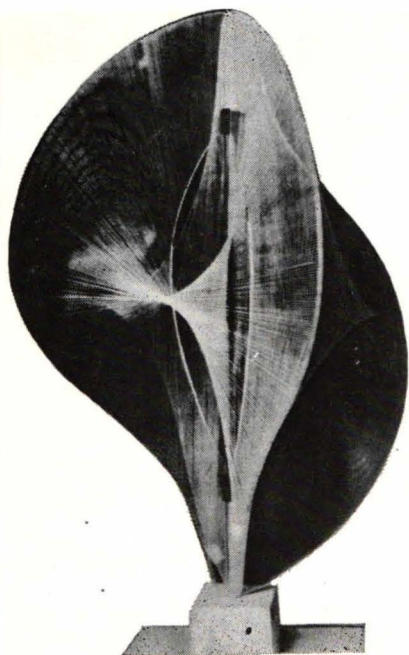
10. G. RIETVELD. Interior în infa unui medic. Maarseen (1930).



11. GERIT RIETVELD. Vilă la IJpendam (1959).

12. LE CORBUSIER. Casa La Roche. Paris (1923).

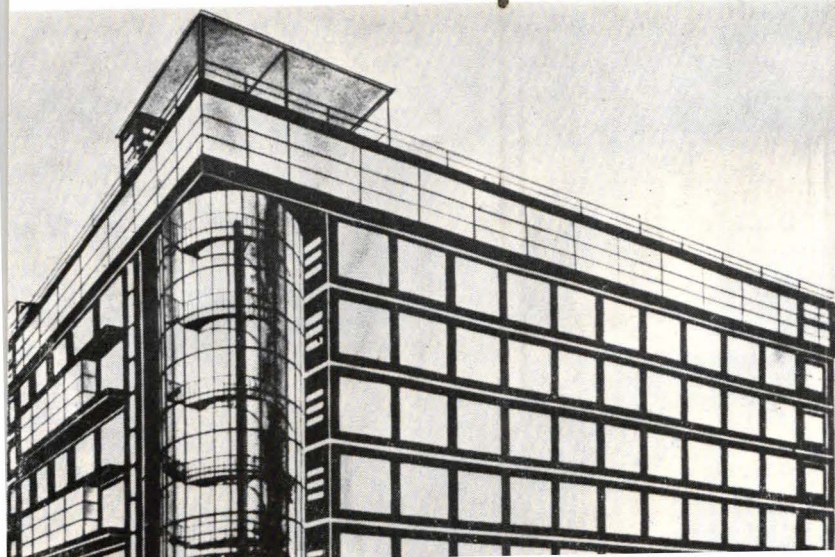




13. NAUM GABO. Construcție liniară.

14. A. L. și V. VESNIN. Proiect pentru clădirea ziarului „Leningradskaja Pravda”. Leningrad (1923).

15. J. A. GOLOSOV. Proiect pentru o clădire de birouri. Moscova (1924).



și artă. Acela care pune pe același nivel o pereche de cizme și un tablou nu va fi niciodată în stare să simtă valoarea unui tablou“.

Prietenul lui Loos, scriitorul și publicistul Karl Kraus, explica sarcastic poziția aceasta de luptă împotriva vulgarizatorilor artei și a lipsei de cultură estetică și de gust a micii burghezii austriece, îmbibată de snobism: „Adolf Loos și cu mine, el în practică, iar eu în scris, n-am făcut altceva decât să arătăm că există o diferență între o urnă și o oală de noapte și că exact în această diferență stă cultura. Dar alții, oameni practici, se împart în două: cei care folosesc urna ca oală de noapte și cei care folosesc oala de noapte ca urnă“!

Lipsa de înțelegere de care se izbiseră pretutindeni curentele artistice novatoare din Europa — începînd cu impresionismul și terminînd cu cele contemporane lui Loos, expresionismul sau cubismul — justificau pe deplin poziția extremistă a lui Loos și Kraus.

Încercînd să stabilească principii sigure, apte să ducă la reînnoirea producției de obiecte de uz curent pe baza unei estetici moderne, Loos pornea de la ideile estetice ale lui Otto Wagner și Souriau (ale cărui definiții le repeta aproape identic):

„Spiritul modern cere în primul rînd ca obiectul să fie practic. Pentru el **Frumusețea înseamnă suprema perfecțiune** (subl. n.), iar deoarece un lucru nepractic nu este niciodată perfect, el nu poate fi nici frumos... Leon Batista Alberti spunea: «un obiect care este atît de perfect încît nu poți să-i adaugi sau să-i iei ceva fără să-l strici este frumos».

Eu susțin că **uzul creează forma obiectelor**... Noi nu stăm pe scaun într-un anume fel pentru că tîmplarul a construit scaunul așa sau altfel, ci, dimpotrivă, tîmplarul face scaunul într-un fel anume, deoarece noi vrem să ne așezăm într-un fel sau altul. Rindeaua din evul mediu seamănă — priviți tabloul *Melancolia* al lui Dürer — întocmai cu rindeaua noastră. Nu există o evoluție a lucrurilor o dată soluționate. Ele își păstrează aceeași formă secole de-a rîndul, **pînă ce o nouă invenție le scoate din uz sau o nouă formă de cultură le schimbă fundamental** (subl. n.)“.

La fel ca Viollet-le-Duc, Loos afirma că formele noilor invenții ale culturii noastre (trenul, telefonul, mașina de scris și altele) trebuie soluționate fără invocarea vreunui stil trecut, nefiind permisă transformarea unui obiect vechi cu scopul de a-l adapta necesităților moderne. Astăzi, după mai bine de 60 de ani, multitudinea de forme noi pe care le îmbracă produsele industriei contemporane confirmă pe deplin justetea principiilor elaborate de Loos la începutul secolului nostru.

„ARHITECTUL ESTE UN ZIDAR CARE A ÎNVĂȚAT LATINA“

În anul 1910, un imens scandal izbucnea la Viena, în jurul clădirii construite de Loos în *Michaelerplatz*, în plin centru istoric al orașului, în fața palatului imperial. Simplitatea și modernismul auster al acestei opere, față în față cu ansamblul impregnat de tradiția habsburgică, apărea cercurilor oficiale ca o blasfemie. Numai o răsunătoare campanie pornită de cercurile culturale înaintate (printre care *Georg Trakl* și *Karl Kraus*) a împiedicat municipalitatea vieneză să refacă fațada incriminată.

Loos își precizase concepțiile arhitecturale în articolul *Architektur*, apărut în 1909; acesta dovedea că radicalismul său, care îl făcuse să ceară înlăturarea stilurilor istorice, nu-l împiedica să extragă din trecut învățăminte pentru viitor. Loos avea un deosebit respect pentru arhitectura antichității clasice, dar înțelegea să învețe din **spiritul** ei, nu din **formele** ce nu mai puteau fi repetate în alte condiții sociale. Prin aceasta el se integra într-o concepție istorică, văzînd în evoluția culturii o succesiune continuă de cuceriri umaniste, rezultate totdeauna din necesitățile și imperativele fiecărei societăți. În acest sens, paralela pe care o făcea între cultura greacă și cea romană, arătîndu-și preferința pentru cea din urmă, era foarte semnificativă:

„Cultura noastră se întemeiază pe recunoașterea măreției de neîntrecut a antichității clasice. Am învățat de la romani tehnica gîndirii și a simțirii noastre. Romanilor le datorăm sentimentul nostru social și disciplina sufletului nostru... Un arhitect este un zidar care a învățat latina...

Nu este o întâmplare faptul că romanii nu au fost în stare să inventeze un nou ordin de coloane, un ornament nou. Erau prea avansați pentru a crea așa ceva. Ei au primit toate de la greci, adaptându-le scopurilor lor. Grecii erau individualiști. Fiecare clădire trebuia să aibă profilul său propriu, ornamentația sa proprie. Romanii, în schimb, gîndeau social. Grecii își puteau guverna orașele numai cu greutate, romanii au stăpînit întreg pămîntul. Grecii și-au cheltuit forța inventivă în ordinul coloanelor, romanii și-au utilizat forța în planuri. Cine poate rezolva un plan mare, nu se gîndește la profiluri noi.

De cînd omenirea simte măreția antichității clasice, un singur gînd strînge laolaltă pe arhitecți. Fiecare gîndește cam așa: și romanii din antichitate ar fi construit așa cum construiesc eu. Noi știm că nu au dreptate. Timpul, locul, clima, ambianța, precum și scopul împiedică realizarea acestei intenții“.

Era în esență, aceeași argumentație ca a lui Viollet-le-Duc, avînd același țel: **acordul operei arhitecturale cu epoca și cu necesitățile contemporane:**

„Nu v-a sărit pînă acum niciodată în ochi remarcabilul acord care există între exteriorul oamenilor și exteriorul clădirilor? Nu se potrivește oare stilul gotic cu pieptănăturile cu bucle lungi, iar perucile mari, cu barocul? Dar oare casele noastre de azi se armonizează cu îmbrăcămintea noastră? Există teama de uniformitate? Dar, mă rog, clădirile vechi care aparțin unor epoci și țări determinate, nu erau uniforme? Atît de uniforme, încît grație uniformității lor a devenit posibilă clasarea lor după stiluri și țări, după popoare și orașe? Vanitatea cu nervozitățile ei era străină vechilor maeștri...

Dar oamenii acelor vremuri erau în acord cu arhitectura timpului lor. Casele construite după noile criterii plăceau tuturor. Astăzi, majoritatea caselor plac numai la două persoane: proprietarului și arhitectului...

Opera de artă indică omenirii drumuri noi, se gîndește la viitor. Locuința se referă, dimpotrivă, la prezent. Omului îi place tot ce servește comodității sale. Și urăște tot ceea ce îl bruschează și vrea să-l smulgă din situația la care a ajuns și pe care și-a asigurat-o...

Așadar, casa nu ar avea nimic de-a face cu arta și arhitectura nu ar trebui să fie trecută printre arte? Chiar așa!

Numai o foarte mică parte din arhitectură aparține artei: mormîntul și monumentul. Tot restul, care servește unui scop, trebuie să fie exclus din domeniul artei“.

Loos ataca astfel o problemă fundamentală care fusese în centrul dezbaterilor pasionate din secolul al XIX-lea și în care avea să facă să curgă încă multă cerneală și în secolul nostru: **problema raporturilor dintre arhitectură și artă**. Nu era vorba de o dispută academică, ci de însăși esența și specificul arhitecturii. Răspunsul dat acestei probleme era determinant pentru înțelegerea — justă sau nu — a rolului social al arhitecturii și pentru poziția luată în practică de către arhitecți în exercitarea profesiei lor.

Nu trebuie să uităm că ne aflăm într-o epocă în care arhitectura nu mai era aproape nimic altceva în afară de artă, în care cuvintele *funcțiune, structură, scop social, economie, materiale noi* nu aveau aproape nici un sens pentru majoritatea arhitecților. Considerîndu-se exclusiv artiști, arhitecții își concepeau clădirile așa cum pictorii își creau tablourile, fiecare urmărind să-și exprime personalitatea și individualitatea creatoare; asociat cu sistemul academic de compoziție, acest mod de a privi arhitectura transformase proiectul arhitectural într-un adevărat tablou: în școli, tehnicile grafice deveniseră din mijloace, scopuri în sine menite să înfrumusețeze cu orice preț clădirea, care, odată construită, avea să semene cu orice, numai cu proiectul nu.

„Cel mai bun desenator — spunea Loos — poate fi un arhitect slab, cel mai bun arhitect poate fi, la rîndul său, un desenator slab. Dar talentul pentru arta grafică este pretins încă de la alegerea profesiei de arhitect. Întreaga noastră arhitectură nouă e inventată pe planșeta de desen... Caracteristica unei astfel de opere de arhitectură este rămî-nerea la suprafață, ineficacitatea“.

Urmărind să **elibereze arhitectura de acest formalism și s-o reorienteze către scopurile ei sociale, utilitare și constructive**, Loos proclama **divorțul dintre arhitectură și artă**. Era în fond o concepție la fel de unilaterală, arhitectura fiind în realitate atît o parte a culturii materiale (prin latura ei funcțional-utilitară) cît și a artelor plastice vizuale (prin capacitatea ei de a crea imagini emoționale); lipsa de înțe-

legere a acestei unități dialectice ducea la **absolutizarea structurii sau a funcțiunii** și la **neglijarea factorilor estetici**. Sfera arhitecturii apărea, desigur, îngustată și sărăcită, dar ceea ce îl călăuzea pe Loos era grija de a apăra arta de vulgarizatorii ei și arhitectura de cei care îi uitaseră menirea adevărată.

Dealtfel, Loos nu uita posibilitățile expresive ale arhitecturii, nu nega valorile ei emoționale: „**Arhitectura deșteaptă în oameni stări sufletești. Datoria arhitectului este aceea de a preciza aceste stări sufletești** (subl. n.). Camerele trebuie să fie luminoase și confortabile, iar casele locuibile; palatul justiției trebuie să se ridice în fața viciilor ascunse ca un gest de amenințare... Dacă dăm în pădure peste o movilă de șase picioare și lată de trei picioare, ridicată cu lopata în formă de piramidă, devenim serioși și un glas interior ne spune: aici este înmormântat cineva. Aceasta este arhitectura”.

Această poziție contradictorie — pe de o parte negarea arhitecturii ca artă, pe de alta recunoașterea valorii ei expresive, artistice, își are explicația în polemica permanentă cu epoca sa — pe care Loos o desfășura într-o izolare totală — și în necesitatea de a schimba cu orice preț optica deformată a arhitecților. El punea bazele viitoarei dezvoltări arhitecturale, orientată spre analizarea lucidă a societății moderne și elaborarea unor forme noi care s-o exprime.

Și, în mod paradoxal, schimbările pe care Loos avea să le introducă în arhitectură nu se referă atât la sfera utilitară sau structurală, ci tocmai la cea estetică, aceea a creării formelor plastico-spațiale.

Într-adevăr, *Casa Steiner*, ridicată la Viena în 1910 — în același an cu imobilul din Michaelerplatz — era prima apariție în Europa a unei arhitecturi geometrice, nude, lipsite de ornamente, constituind o noutate senzațională și scandaloasă pentru filistinii austrieci. Concepția arhitecturală revoluționară care apărea pentru prima oară la *Casa Steiner* era **geometria pură a volumului exterior «cubic»**, **acoperișul în terasă, înlăturarea oricăror profile și decorații, pereții albi și netezi**. Era, în parte, urmare a ideilor lui Wagner și Sullivan și a proiectelor lui Mackintosh (cunoscute la Viena), dar în cea mai mare parte consecința logică a nihi-

lismului anti-decorativist al lui Loos, care își desăvârșea astfel lupta contra ornamentului.

Odată cu această plastică arhitecturală puristă, Loos dezvoltă o concepție originală a spațiului interior, așa-numitul **Raumplan (planul spațial)**, concepție ilustrată cel mai bine la *Casa Rufer (Viena, 1922)*. De la Horta (*Casa Tassel*) nimeni nu mai stăpînise cu atîta libertate spațiul interior. Loos folosea denivelarea încăperilor pentru a crea **un spațiu continuu, în care fiecare încăpere se deschidea, la alt nivel, într-alta, cu care se lega funcțional și plastic**: living-room-ul cu sufrageria, aceasta cu sala de muzică, biblioteca cu biroul etc. Scara interioară devenea elementul de legătură dintre spațiile locuinței, numitorul comun al unei **plimbări arhitecturale** care dezvăluia treptat surprizele compoziției. Spațiul interior se transforma, în mîna lui Loos, dintr-o suprapunere de volume izolate, ca niște cutii închise, **într-un spațiu fluid în care volumele se întrepătrund și se intercon condiționează, căpătînd nebănuite valențe plastice**.

Lucrările sale de mai tîrziu constituie etapele evoluției pînă la desăvîrșire a acestei concepții novatoare, care face din locuințele lui Loos adevărate capodopere, iar din interioarele sale, compoziții în care libertatea spațială se unește cu bunul gust și simplitatea rafinată.

În crearea acestor interioare, Loos pornea de la ideea, de asemenea nouă, că în epoca modernă funcția ornamentului care dispăre poate fi înlocuită cu **frumusețea plastică a materialelor naturale**, pusă în valoare prin modul specific de prelucrare a fiecăruia. Fibrele unui lemn prețios, straniul joc de ape al unei plăci de marmură sau frumusețea rustică a unui zid de cărămidă pot avea o valoare superioară ornamentului, dacă sînt bine evidențiate plastic în construcție și dacă se respectă modul lor caracteristic de finisaj, mod „care s-a format odată cu materialul și prin acest material”. Și Loos știa să pună în valoare materialele ca nimeni altul. Perfect cunoscător al modului de prelucrare a fiecăruia, îndrăgind pe meșteșugarii vienezi, al căror respect pentru lucrul bine făcut îl prețuia, Loos era un mare maestru al amenajării interioare.

Încă de la primele sale vile — ca de pildă, *Vila Karma*, sau *Casa Steiner* — se remarcă siguranța desăvîrșită în

mînuirea și combinarea diverselor materiale — lemn, cărămidă, marmură — în compunerea spațiilor interioare. Învățînd din experiența engleză a unui Voysey sau Mackintosh, Loos aducea arhitectura de interior la o perfecțiune rar întîlnită.

Pentru Loos, „materialul nobil era minunea lui Dumnezeu”. Interioarele lui aveau strălucire, datorită frumuseții materialelor, dar mai ales căldură și intimitate, datorită unei înțuiții sigure a ceea ce trebuia să fie o „artă de a trăi” modernă. El a contribuit mai mult ca oricare arhitect al epocii la dezvoltarea unei adevărate „culturi a locuirii” contemporane.

7. FRANK LLOYD WRIGHT

Cu cît ne adînceam în studiul creațiilor sale, cu atît mai mare devenea admirația noastră pentru talentul incomparabil al acestui arhitect, pentru îndrăzneala concepțiilor sale, pentru independența gândirii și acțiunilor sale. Impulsul dinamic care emana din opera sa a dat vigoare unei întregi generații. Era în sfîrșit un maestru constructor ce-și trăgea puterea din izvorul adevăratei arhitecturi.

MIES VAN DER ROHE

Cînd, în 1910, a fost prezentată la Berlin expoziția operelor lui **Frank Lloyd Wright** (1867—1959), arhitecții europeni au avut revelația unei creații autentice de o forță, o claritate a limbajului și o bogăție de forme surprinzătoare.

Arhitectura europeană se găsea în plină efervescență. După ce stilul Art nouveau își epuizase repertoriul decorativ și-și dovedise neputința de a reînnoi arhitectura, arhitecții se îndreptaseră spre raționalismul lui Berlage și Wagner, începînd să vadă noile perspective pe care teoria funcționalistă și structura din beton armat le deschideau arhitecturii. Perret construisese *Garajul Ponthieu* (1906), Berlage — *Bursa din Amsterdam* (1903), Loos — *Casa Steiner* (1910),

iar un tânăr arhitect german, *Walter Gropius*, începuse elaborarea proiectelor pentru *Fabrica Fagus* (1911), un adevărat manifest al funcționalismului. Și tocmai în acest moment, expoziția lui Wright dezvăluia arhitecților europeni o concepție arhitecturală nouă și neașteptată, opusă simplității geometrice preconizate de estetica raționalistă.

Wright nu mai era tânăr: avea 44 de ani, din care 20 de activitate profesională. Realizase numeroase opere dovedind talent, maturitate de gândire, fantezie și o mare bogăție de mijloace de expresie. Dar, mai ales, închegase o concepție arhitecturală originală și neconformistă, impregnată de romantism, concepție cu atât mai surprinzătoare pentru europeni cu cât venea din superindustrializata și practicista Americă.

Născut la *Richland Center*, în nordul Statelor Unite (așa-numitul Middle-West), Wright își petrecuse copilăria în atmosfera romantico-mistică a unei familii de emigranți care se mândrea că numără printre înaintași un înflăcărat predicator unitarian; o adolescență trăită în mijlocul preriei, la ferma din Spring Green a bunicului său, precum și influența lecturilor din Ruskin și Viollet-le-Duc și-au pus definitiv amprenta asupra caracterului său: individualist și romantic, cu o imaginație bogată, înclinat spre o concepție filozofică transcendentă și spre contemplare, stăpînit de o dorință nestăvilită de simplitate și de puritate a sentimentului.

El mărturisea: „Primul sentiment născut aici (la fermă, *n.n.*) a fost setea de realitate și de sinceritate. Dorința de simplitate — o simplitate care să fie ca o mîngîiere profundă... Această noțiune de simplitate, atât de organică pentru că fusesem născut și crescut în spiritul ei, reprezenta o însușire nouă, capabilă să întărească procesul de gândire și să recreeze spiritul în orice împrejurare. Simplitatea organică putea fi observată pretutindeni, dînd naștere unui caracter specific, în acea ordine severă dar armonioasă pe care am fost învățat s-o numesc natură”.

Deși format în atmosfera raționalistă a Școlii din Chicago, creația și gândirea arhitecturală a lui Wright erau cu totul opuse modului în care „Școala” înțelegea să folosească noile materiale și structuri. Era o consecință și a caracterului și a tendinței sale caracteristice de a merge contra curentului general, de a-și impune stilul în pofida tuturor. Dar era și

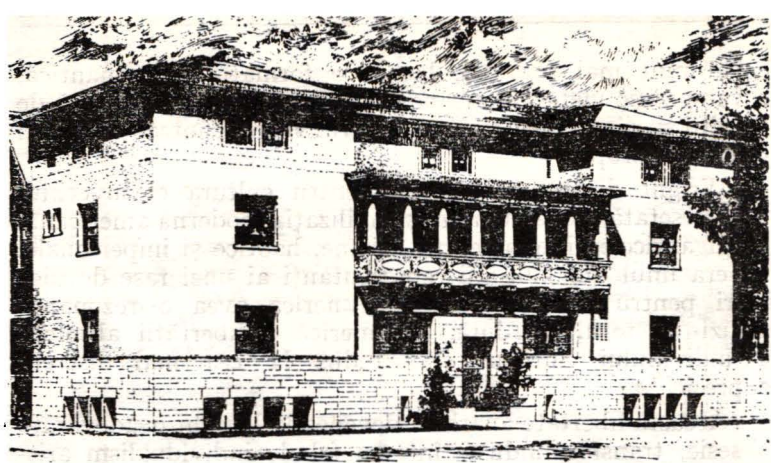
ceva mult mai profund, legat de formația sa romantică, ceva specific vieții americane și unei civilizații noi, lipsită de tradiții și, din această cauză, în permanentă căutare de valori originale proprii.

Wright disprețuia Europa pentru cultura ei învechită și încorsetată, după cum ura și civilizația modernă americană, cu giganticele ei aglomerații urbane, haotice și impersonale. El era unul din „ultimii reprezentanți ai unei rase de pionieri pentru care numele de America avea o rezonanță astăzi cu totul pierdută, o Americă a libertății absolute a individului, într-un stat redus la cea mai discretă expresie”¹.

Această libertate anarhică devenea la Wright o adevărată obsesie, transformându-se într-un fel de individualism aristocratic, făcându-l un adept al întoarcerii la tradiția pionierilor legați de pământ, acea tradiție pe care o cântase Whitman. În caracterul lui Wright era ceva din dârzenia și obstinația pionierilor americani porniți să colonizeze preria, dar și din Ruskin, cu romantismul său puțin desuet, cu dragostea sa pentru o artă „adevărată”, izvorâtă din natură, din tradițiile unui trecut idealizat și din munca meșteșugărească, cu ura sa pentru civilizația mașinistă și urbană, care tăiașe legăturile omului cu pământul și natura.

După doi ani de studii de inginerie civilă la Universitatea din Wisconsin, Wright părăsește școala, unde i se pare că vegetează, pentru a intra în agenția de arhitectură a lui Silsbee (arhitect eclectic la modă) și apoi în cea a lui Sullivan și Adler. Lecțiile celui mai mare arhitect al Americii, Sullivan, l-au format și i-au hotărât drumul. Teoriile lui „*Lieber Meister*” („iubitul maestru”, cum îi spunea el lui Sullivan, devenit prieten și inițiator în tainele meseriei), l-au făcut să lupte împotriva valului neoclasic care pusese stăpânire pe arhitectura americană după Expoziția din 1893, curmînd prematur dezvoltarea școlii din Chicago. El avea să păstreze toată viața o adîncă venerație pentru maestru, ale cărui idei avea să le dezvolte, urmînd însă o cale proprie de creație.

¹ Peter Blake, *F. L. Wright, Architecture and Space*, Londra, 1963.

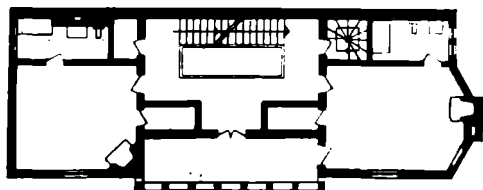


a

În 1893, părăsind atelierul acestuia, Wright își începea activitatea proprie, proiectând câteva vile în stilul lui Sullivan și Richardson (între care *Casa James Charnley* din *Chicago*). Vorbind despre Casa Charnley — construcție geometrică, cu elemente clasicizante — Wright declara mai târziu că și el, trecuse prin faza când trebuise să construiască o „casă-cutie”, dar că din fericire o putuse depăși; această depășire fusese realizată odată cu proiectarea *locuinței și atelierului său din Oak Park* (1893). El își manifesta totala opoziție față de arhitectura învechită a epocii, pe care o numea „arhitectură de cutii”: „cutii” numite „camere”, înghesuite în alte cutii numite „case” și așezate în șiruri de sumedenie de alte cutii formând străzi și orașe.

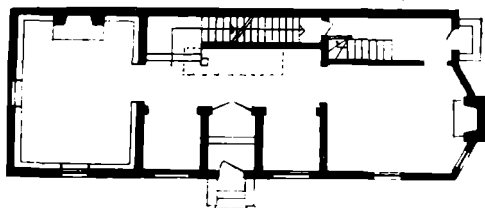
În jurul anului 1900 el începea să-și definească o concepție proprie asupra locuinței, realizând așa-numitele **case ale preriei**. La fel ca Morris, Van de Velde sau Loos, Wright considera tipul curent de casă burgheză ca exprimând un mod de trai mincinos, preocupat doar de realizarea unui cadru „reprezentativ”, de paradă; dezolante, lipsite de unitate, rupte de natură, locuințele americane ale epocii erau lipsite de caracter, de intimitate, de grijă pentru satisfacerea unor elementare necesități umane.

Wright afirma că omul locuise timp de milenii — și continua să locuiască și în epoca modernă — în „case-peșteri”, izolate de natură, închise în sine și întorcând spatele mediu-



b

c

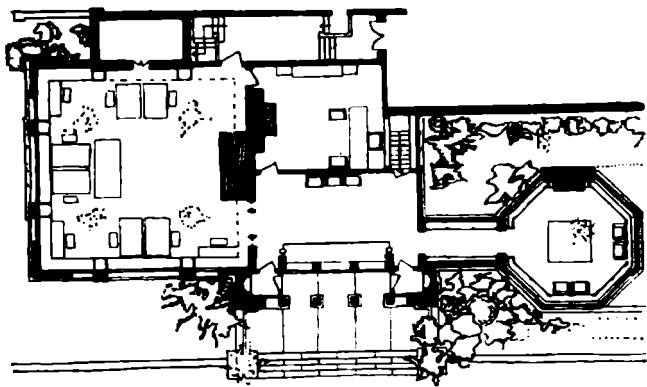


F. L. WRIGHT. Charnley House. Chicago (1891). *a* — Fațadă. *b* — Plan etaj. *c* — Plan parter.

lui său biologic. El urmărea să realizeze o „casă-adăpost” care să se desfășoare liber în spațiu, legându-se organic de natură și pământ, deschizându-se spre toate orizonturile, integrând spațiul interior și cel exterior într-o singură unitate; în felul acesta ea trebuie să asigure omului adăpostul necesar regăsirii echilibrului interior și totodată posibilitatea contopirii cu natura.

O astfel de locuință, a „omului liber”, răsarită din pământ și legată intim de preria americană, nu putea fi realizată în oraș; dar Wright urmărea tocmai desființarea orașului, pe care-l considera un organism monstruos, creație a unei civilizații trepidante, dezumanizante, care rupsese omului rădăcinile sale naturale, înfipite de milenii în glie.

Wright luase ca model casa rustică americană, locuința tradițională legată de epoca pionierilor și de „veacul eroic”, cu viața sa primitivă și simplă, dar, potrivit concepției lui Wright, mai sănătoasă și mai adevărată. Planul acestei case — în formă de „moară de vânt” sau de cruce — se desfășura în jurul unui nucleu constituit dintr-un mare cămin central, o vatră primitivă din cărămidă sau piatră, străbătând, verticală și masivă, întreaga construcție, de la pardoseală pînă dincolo de acoperiș. Toate încăperile se dezvoltau și creșteau în jurul acestui nucleu, care împărțea spațiul fără a-l închide.

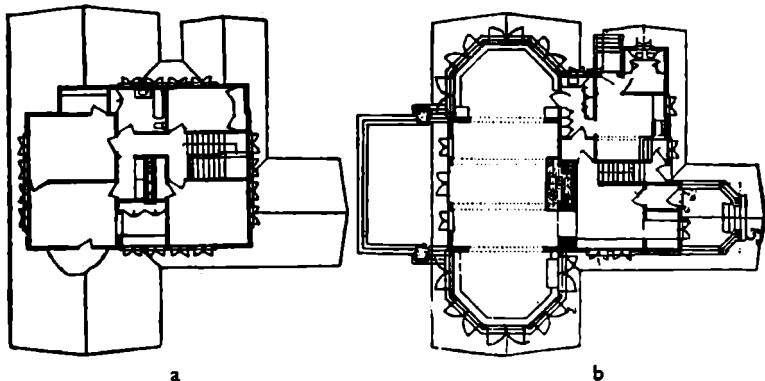


F. L. WRIGHT. Atelierul propriu din Oak Park, Chicago (1893). Plan.

Pornind de la acest model, el *regîndea* toate funcțiunile locuinței, urmărind să creeze cadrul arhitectural în care să se dezvolte un nou mod de trai, mai bun, mai natural, mai uman.

Wright își dezvoltă deci planul locuinței în jurul unei vetre centrale — la fel ca în vechea locuință rurală, în care vatra strîngea în jurul ei întreaga familie; de aici, locuința creștea ca un organism viu, proiectîndu-și liber în spațiu structura internă, în toate direcțiile, potrivit unei logici determinate atît de funcțiuni, cît și de raporturile complexe stabilite între om și mediul ambiant. De aceea, în cadrul unor principii generale, locuința putea să varieze la infinit, pentru că de fiecare dată aceste raporturi se schimbau în funcție de mediu și de aspirațiile celor ce trebuiau s-o locuiască.

Schema funcțională a locuinței era modificată; desființînd pivnițele umede și mansardele în care erau înghesuite înainte camerele personalului, el grupa la parter, în jurul bucătăriei, o zonă de serviciu, semiizolată. O a doua zonă era cea de primire, iar o a treia, dispusă uneori la etaj, cuprindea partea de odihnă — cu dormitoare, baia etc. Dar adevărata schimbare era de ordin spațial: modificarea relațiilor funcționale și separarea lor (prin planul „în cruce”) dădea posibilitatea creării unui **spațiu continuu**, fluid, care unifica și amplifică totodată locuința. Principalele încăperi destinate vieții zilnice erau unite printr-o circulație continuă, păstrîndu-și totuși o individualitate proprie din punct de vedere funcțional și expresiv.

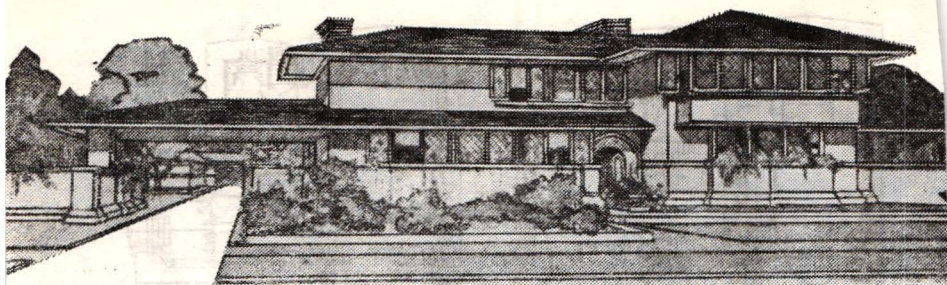


F. L. WRIGHT. Hickox House. Kankakee (1900). *a* — Plan etaj.
— Plan parter.

„Decretasem — scria mai tirziu Wright — că întreg parterul va trebui să devină o singură încăpere. Am izolat bucătăria, aceasta fiind un laborator... Am amenajat apoi în cadrul camerei de zi unele porțiuni destinate anumitor zone funcționale, cum ar fi luarea mesei sau lectura. Au dispărut astfel duzini de uși și despărțituri inutile. Începuse răsăritul **spațialității interioare**” (subl. n.). Această spațialitate interioară era accentuată prin schimbarea înălțimii și prin darea unor noi dimensiuni încăperilor, în funcție de destinația fiecăreia. Dușman al grandomaniei și al fastului pretențios, Wright reintroducea în locuință *scara umană*¹, urmărind să creeze locatarului sentimentul de firesc și făcându-l să se miște în voie într-un spațiu pe măsura lui.

În locuințele acestea nu-și aflau locul nici holurile cu scări imense, nici saloanele ca de bal, cu coloane și decorații „stil”, nici luxul de prost gust al noilor îmbogățiți. Erau locuințe înscrise în voie în toate cutele terenului, spațioase, aerate, încadrate în peisaj, cu valori plastice simple și dinamice. Concepția internă se reflecta în spațiu cu o bogăție de forme și de relații volumetrice ce contrasta puternic cu volumele rigide, paralelipipedice, ale „arhitecturii de cutii” caracteristică orașelor americane ale epocii — ca de altfel și celor europene.

¹ *Scara umană*: sistem de proporționare și corelare a dimensiunilor clădirii în funcție de dimensiunile omului.

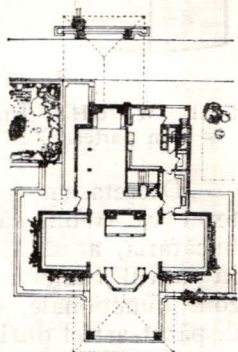
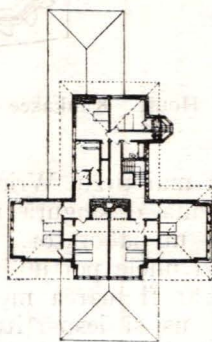


a

b

c

F. L. WRIGHT. „Casele preriei”. Proiect (1900). *a* — Perspectivă. *b* — Plan parter. *c* — Plan etaj.



Wright considera linia orizontală drept „linia de bază a cursului vieții”, linia ce exprima odihnă, liniște, echilibru. Toate locuințele sale urmăreau pînă în cele mai mici detalii realizarea acestei orizontalități. Desființase soclul, așezîndu-și casele direct pe o platformă pavată, construită chiar la nivelul solului; în acest mod structura clădirii se lega intim cu pămîntul, din care părea că răsare în mod natural. Concepuse un acoperiș foarte jos, cu pante mici și cu o streășină mult ieșită în afara zidurilor clădirii; asigurase astfel casei protecție și liniște, creînd în același timp un ecran pe care lumina se reflecta spre interiorul încăperilor de la etaj, prin șirul neîntrerupt de ferestre situate chiar sub acoperiș. Înlocuise vechile „ferestre-ghilotină”, ce arătau ca niște găuri în zid, cu un șir continuu de ferestre de tip european ce se deschideau în spre exterior; obținuse astfel mari suprafețe de lumină, dînd în același timp locatarului senzația de libertate neîngrădită prin ziduri, de deschidere către natură și lumea exterioară.

Toate aceste elemente, ce se înscriau în cadrul unei concepții arhitecturale noi, transformaseră locuința dintr-o „cutie” rigidă, lipsită de viață și sensibilitate, într-un **organism viu**, „**aerodinamic**” (după expresia lui Wright), în care frontierele dintre interior și exterior se ștergeau prin jocul de planuri, terase și galerii, iar contrastul de materiale și volume crea forme plastice deosebit de expresive.

Un element surprinzător era modul, de neînchipuit pînă la el, în care erau folosite materialele naturale.

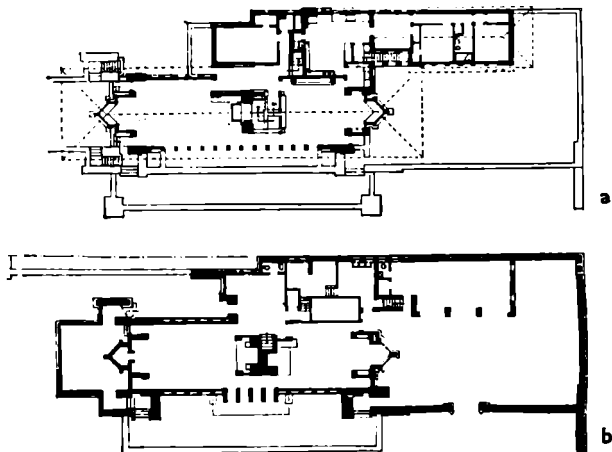
Și lui Loos îi plăcea să folosească aceste materiale — marmura divers colorată, cărămida aparentă, lemnul cu ape prețioase — dar le folosea cu un deosebit rafinament, după bunele tradiții ale artizanatului vienez. Cu Wright însă, **pătrunde în locuință materialul brut din natura înconjurătoare**: construcții de piatră sau chiar blocuri de stîncă naturală încastrate în pereți, grinzi din lemn negeluit, ziduri de cărămidă rustică, panouri despărțitoare din scînduri de lemn, pardoseli grosolane de granit etc. Era **un mod subtil de a introduce mediul ambiant în interiorul locuinței**, de a sublinia apartenența ei la acest mediu.

Locuința își mărea, de asemenea, expresivitatea prin contrastul dintre liniile orizontale ale cornișelor sau benziilor de ferestre și cele verticale ale vetrelor de piatră ce străsbăteau acoperișul, dintre porticurile ușoare sau terasele distribuite liber în spațiu și masivitatea voită a unor zidării ce creau impresia de concrețiuni naturale.

Wright acorda de asemenea o atenție deosebită mobilierului și decorației interioare a locuințelor sale. El considera absolut necesar ca întreg mobilierul, echipamentul tehnic, decorația interioară, sculpturile sau picturile, plantațiile și amenajările din jurul clădirii să fie proiectate de la început ca o parte integrantă a arhitecturii. În spiritul **simplității organice**, el cerea desființarea decorațiilor aplicate, a mobilierului vechi, a covoarelor și a obiectelor de tot felul atîrnate pe pereți.

Wright își mărturisea însă amărăciunea pentru faptul că rareori a putut amenaja vreo locuință în acest spirit, fie datorită unor dificultăți financiare, fie din lipsa de înțelegere a proprietarilor.

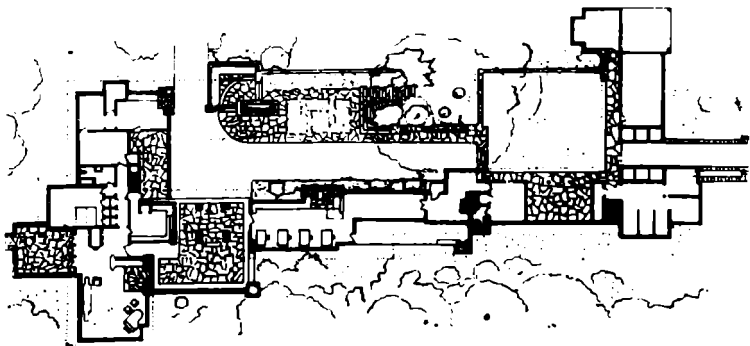
Acestea fuseseră principiile care se închegaseră treptat pe măsură ce el realiza — în primul deceniu al secolului



F. L. WRIGHT. Robie House. Chicago (1909). *a* — Plan etaj. *b* — Plan parter. Vezi planșa IX, 1.

nostru — locuințe ca *Willitts House* (Highland Park, Illinois, 1902), *Heurtley House* (Oak Park, 1902) sau *Martin House* (Buffalo, 1904); ele se îmbogățiseră datorită prețioaselor lecții ale arhitecturii japoneze, în care Wright (care efectuase în 1905 prima sa călătorie în Japonia) găsisse confirmarea multora dintre principiile sale. Urmările învățămintelor trase din experiența japoneză puteau fi văzute în *Coonley House* (Riverside, Illinois, 1908) și în special în celebra *Robie House* (Chicago, 1909), cea mai desăvârșită expresie a concepțiilor sale din perioada antebelică. Tot din această perioadă datează realizarea — la *Spring Green*, locul tinereții sale — a primei *Taliesin House* (1910). Amplasată pe coasta unei coline, executată cu piatra extrasă din vecinătate și din birne patinate pentru a nu se deosebi de culoarea arborilor din apropiere, clădirea avea un plan liber cuprinzând nu mai puțin de patru curți interioare, prin intermediul cărora locuința se lega strâns de natura înconjurătoare.

Spre deosebire de ceilalți maeștri ai arhitecturii moderne, Wright nu urmărea să realizeze o arhitectură care să exprime mașinismul sau forța civilizației industriale, ci, dimpotrivă, o arhitectură menită să lege viitorul de un trecut idilic și să reconcilieze omul societății mașiniste cu „mama



F. L. WRIGHT. Reședința proprie de la Spring Green („Taliesin-Nord“) (1911—1925). Pl. n.

natură“, în spiritul unei filozofii „à la J.J. Rousseau“, romantică, idealistă și, în esență, utopică. Nu întâmplător el folosește în construcțiile sale forme arhitecturale amintind de acest trecut, împrumutate de la templele maya, de la ziguratele asiriene sau de la simplul wigwam¹ indian; iar simbolismul formelor geometrice — triunghiul, pătratul sau hexagonul — care determină câteodată planurile sale, amintește de practicile mistice ale unor civilizații orientale bazate pe filozofia contemplării și contopirii cu natura.

Formele arhitecturale tind astfel să exprime viața sa interioară, filozofia și reveriile sale; concepțiile sale arhitecturale nu se limitează la soluționarea unor probleme de viață, ci vor să determine viața însăși. Definind arhitectura ca **delimitarea spațiului de trai**, el înțelege s-o transforme într-un **instrument capabil să acționeze asupra omului și a modului său de viață**.

Extrem de individualistă, de sentimentală și de subiectivă, această concepție se situa la polul opus pragmatismului american și nu putea fi acceptată de o societate care era în același timp deosebit de conservatoare și de supusă esteticii academice europene. De aceea Wright, deși izbutise să construiască numeroase vile particulare, rămăsese de fapt un izolat în propria-i țară, amenințat să aibă soarta lui Sullivan, care se stingea în uitare și mizerie.

Cu totul altfel întâmpina Europa arhitectura lui Wright. Aflați în pragul unor mutații estetice hotărâtoare, înclinați tot mai mult să accepte teoria esteticii raționaliste, arhitec-

¹ Wigwam: cort de piele folosit de indienii americani.

ții europeni — în special cei olandezi și germani — se des-părțeau cu regret de tendințele romantice și subiective. Descoperirea arhitecturii lui Wright, modernă în felul ei și totodată opusă raționalismului purist și geometrizant — de tipul lui Loos — constituia o revelație și deschidea noi căi, seducătoare prin extrema libertate spațială și prin forme plastice. *Berlage* devenea adeptul înfocat și propagandistul acestei arhitecturi în Europa. Școala olandeză, cu *Dudok* și *Van't Hoff*, și cea expresionistă germană, cu *Mendelsohn* și *Scharoun*, aveau să continue în deceniile următoare o arhitectură care găsisese în creația lui Wright un puternic stimulent pentru propriile lor idei subiective, adânc legate de climatul spiritual al nordului Europei.

*

Astfel, într-un interval relativ scurt de numai două decenii, gândirea arhitecturală realizase o cotitură decisivă menită s-o îndrepte pe făgașul acelei **arhitecturi moderne** ale cărei principii generale le enunțase Otto Wagner.

Pasul hotărâtor fusese eliberarea de dogmatismul academic și de tirania stilurilor istorice. O întreagă generație de arhitecți moraliști — *Berlage*, *Sullivan*, *Wagner*, *Loos* — luptase pentru a demonstra că se poate face arhitectură fără academism și fără ordine clasice. Arhitecții începuseră să stăpânească mijloacele tehnice și materialele puse la dispoziție de industrie — oțelul, betonul armat, sticla — dându-și în sfârșit seama că transformările profunde aduse de noile structuri și materiale revoluționau însăși bazele constructive ale arhitecturii.

Mutațiile petrecute pe planul structurilor constructive erau completate de cele ce se înfăptuiau în domeniul rezolvărilor funcționale și al viziunii spațiale și plastice.

Școala engleză crease o metodă nouă de a compune arhitectura, pornind de la funcțiunile interne pentru a determina formele spațiale. Școala americană demonstrase forța valorilor arhitecturale născute din exprimarea sinceră a structurii și funcțiunilor. *Perret* dăduse formă plastică structurii de beton, integrând definitiv noul sistem constructiv în limbajul arhitectural. *Loos* desființase ornamentul și introdusese o nouă viziune spațială și plastică. În sfârșit, *Wright* lărgise și îmbogățise orizonturile gândirii raționaliste,

căutînd mijloace de expresie care să satisfacă mai profund aspirațiile spirituale ale omului.

Pe plan pur teoretic, Souriau fundamentase din punct de vedere filozofico-estetic principiile raționalismului, stabilind noi relații între tehnică, arhitectură și artele plastice.

Noua arhitectură se închea treptat, din nenumărate idei și realizări, uneori divergente și contradictorii, ca o aspirație comună spre un ideal încă nebulos.

Arhitecți-pionieri din țări atît de diferite ca dezvoltare materială și culturală — Franța și America, Anglia și Olanda, Belgia și Austria, Germania și Spania — contribuiseră în egală măsură¹ ca această aspirație să prindă treptat contururi tot mai precise. Prin aportul lor de idei și de realizări — care uniseră continente și învinseseră nu numai frontierele fizice dar și pe cele spirituale — se făurise o gîndire arhitecturală bazată pe un principiu comun, fundamental: **noua arhitectură trebuia să fie expresia societății moderne, a necesităților, ideilor și aspirațiilor oamenilor secolului XX.**

Dar dacă gîndirea arhitecturală își stabilise unele principii structurale și funcționale, ea mai șovăia încă în fața unor direcții plastice atît de diferite ca cele indicate de operele lui *Berlage, Sullivan, Wright, Perret* sau *Loos*. Epoca era nesigură, ezitantă, concepțiile confuze și contradictorii, uneori violent opuse; ca în toate epocile de început, se găseau amestecate într-un haos aparent toate ideile din care aveau să se nască, în deceniile următoare, principalele curente ale artei contemporane.

În preajma primului război mondial, lumea artistică era înclăștată într-o bătălie estetică îndîrjită; urmărind realizarea unei sinteze a artelor, avangarda artistică antrena în luptă și pe arhitecți, pentru a făuri împreună principiile estetice menite să determinte certitudinile viitoare. În acest moment de răscruce, gîndirea artistică de avangardă aducea o contribuție importantă la clarificarea ideilor plastice, dînd arhitecturii impulsul necesar pentru a-și găsi propriile sale mijloace de expresie.

¹ În această privință, disputele purtate asupra priorității unei țări sau alteia sau a unei anumite arii de civilizație (de pildă cea anglo-saxonă, cea franceză sau cea germană etc.) în făurirea principiilor arhitecturii moderne, sînt cu totul neștiințifice și sterile.

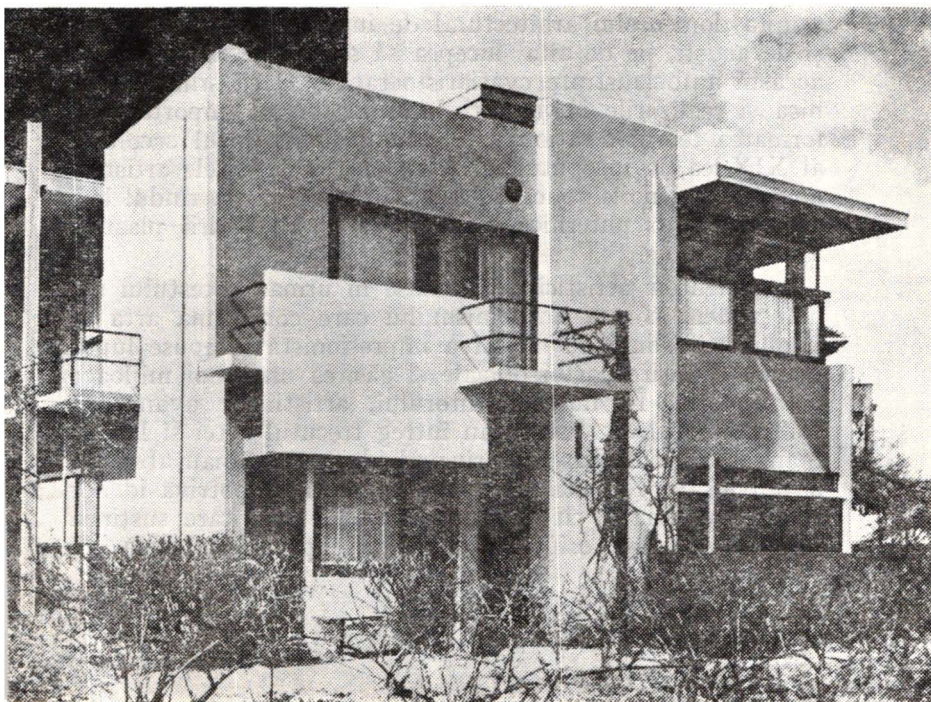
III

AVANGARDA ARTISTICĂ ȘI ARHITECTURA

Artiștii de astăzi, împinși în întreaga lume de aceeași conștiință, au luat parte, în câmpul spiritual, la războiul împotriva dominației individualismului, capriciului. Ei... combat, pe plan spiritual și material, pentru formarea unei unități internaționale în Viață, în Artă, în Cultură. —

MANIFESTUL REVISTEI "DE STIJL". 1918

G. RIETVELD. Casa
Rietveld-Schröder. Utrecht
(1924).



Deși evoluția arhitecturii în secolul al XIX-lea fusese influențată de marile curente de idei care frământaseră intelectualitatea literară și artistică a vremii, — neoclasicismul, romantismul, realismul etc. —, majoritatea arhitecților, grupați într-un fel de confrerie aparte, se ținuseră la egală distanță atât de lumea artistică cât și de cea tehnică.

La începutul secolului al XX-lea, presiunea exercitată asupra domeniului arhitectural de ingineri, pe de o parte, și de artiști, pe de alta, începea să scoată pe arhitecți din această autoclaustrare cvasiaristocratică. Dacă știința, tehnica și realizările ingineriești jucaseră un rol important în formarea teoriilor raționaliste încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, la începutul secolului nostru curente artistice novatoare și noile concepții estetice începeau, la rîndul lor, să exercite o puternică influență asupra gândirii plastice arhitecturale.

Avangarda artistică se formase în urma protestului tot mai violent contra academismului care condamna arta la imobilism. Odată cu mișcarea impresionistă începuse lupta pentru depășirea artei oficiale și găsirea unor noi mijloace de expresie. În numele viitorului, artiștii de avangardă contestau, negau, distrugeau întreg trecutul artei și lansau manifeste răsunătoare, cuprinzînd idei ce se voiau absolute și universale. Revolta lor se îndrepta atât împotriva ideilor estetice perimate, cât și împotriva societății, care susținea idealuri și valori osificate, depășite, cuprinse de criză. Ei

repuneau în discuție toate principiile compromise, toate tradițiile moarte ale artei conservatoare, se zbăteau cu febrilitate să anticipeze — chiar cu riscul de a nu fi înțeleși de contemporani și de a trăi în mizerie — forme artistice noi, deschizând orizonturi spre viitor, într-o mistuitoare sete de continuă autodepășire, de puritate, de adevăr.

În mod firesc, o astfel de mișcare contestatară, adeptă din principiu a unei libertăți absolute de exprimare, anarhică și extremistă, urmărind noutatea cu orice preț, nu avea totdeauna o orientare limpede; adesea mesajul se dovedea fals, direcțiile — sterile, inovațiile — lipsite de consistență, superficiale sau decadente.

Dar valoarea avangărzii stătea în însăși existența ei, în faptul că puneă totul în mișcare, că nu înțelegea să se supună dogmelor și adevărilor nedemonstrate și neverificate în practica artistică.

1. EXPRESIONISMUL ȘI ARHITECTURA GERMANĂ

Niciodată n-a existat o epocă mai răscolită de disperare, de oroarea morții. Niciînd omul n-a fost mai mic. Niciînd mai neliniștit. Și iată disperarea urlînd: omul își cere urlînd sufletul, un singur strigăt de suferință se înalță din epoca noastră. Chiar și arta urlă în întuneric, cheamă în ajutor, invocă spiritul: este expresionismul.

HERMANN BAHR

În Germania conservatoare, naționalistă și militaristă din preajma primului război mondial, **expresionismul** artistic reprezenta o stare de protest: pe de o parte, refugiarea în „domeniul inalienabil al spiritului” a unei intelectualități scîrbite de vulgaritatea și filistinismul burghezo-wilhelmian; pe de alta, o opoziție critică, polemică, față de societatea și instituțiile oficiale ale statului prusac. O primă încercare de organizare a acestor tendințe protestatare se înfăptuia

în anul 1905, când lua ființă la Dresda asociația **Die Brücke** (Puntea), care, sub conducerea pictorilor *Ernest Kirchner* și *Erich Heckel*, își propunea să unească toate elementele revoluționare aflate în efervescență, în special cele din generația tânără.

„Animați de credința în progres — scria Kirchner —, în noua generație de creatori și de animatori de artă, chemăm tineretul să se adune și, ca tinerii ce poartă în ei viitorul, vrem să ne cucerim libertatea de acțiune și de viață față de vechile forțe atât de dificil de distrus“.

Emil Nolde, Max Pechstein, Von Dongen (care făcea legătura mișcării germane cu „foviștii“ francezi) aderau pentru un timp la noua asociație.

Artiști neliniștiți, de o sensibilitate exacerbată, uneori de-a dreptul maladivă, pendulînd între influența filozofiei lui Nietzsche și a teoriilor lui Freud, pictorii grupului *Die Brücke* se exprimau prin compoziții vizionare și dramatice, prin scene stranii din viața de cabaret, de circ sau de stradă, pictate în culori stridente și contururi abrupte, în care se simțea influența artei negre și a gravurilor primitive.

Teoreticianul principal al grupului, Kirchner, definea pictura ca o artă subiectivă, instinctuală: „Pictorul transformă în operă de artă concepția sensibilă a experienței sale. Nu există reguli fixe pentru aceasta. Sublimarea instinctivă a formei într-un eveniment sensibil se traduce în plan prin impuls. Opera de artă se naște din transpunerea totală a ideii personale în lucrare“. Prin viziunea subiectivă, individualistă a artistului, realitatea era transfigurată și redată prin exagerări violente și stranii, vecine cu grotescul, în imagini crispate, voit stridente.

Curentul *Die Brücke* dispărea în preajma războiului. Îi lua locul **Der Blaue Reiter** (Călărețul albastru), asociație înființată în 1911 la München de către *Wassily Kandinsky* și *Franz Marc*. Aceștia proclamau refuzul artistului de a participa la viața unei societăți putrede, protestînd — printr-un exil voluntar într-un univers interior — împotriva brutalității și ostilității acestei societăți. Pentru acești artiști forma era **expresia exterioară a procesului interior**, rezultatul unei meditații interioare, al unei interogări patetice a sufletului, a eului moral și intelectual; era vorba de un individualism pasionat și intransigent.

Expresionismul își găsea terenul unei puternice dezvoltări după 1918, în atmosfera de depresiune de după înfrângere, când prin haosul general își făcea loc revolta socială. *George Grosz, Oto Dix, Max Beckmann, Käthe Kolwitz, Ernest Barlach* biciuiau burghezia germană și militarismul prusac — autorii principali ai marii catastrofe naționale — punându-și realismul acid și violența satirică în slujba mișcării revoluționare germane.

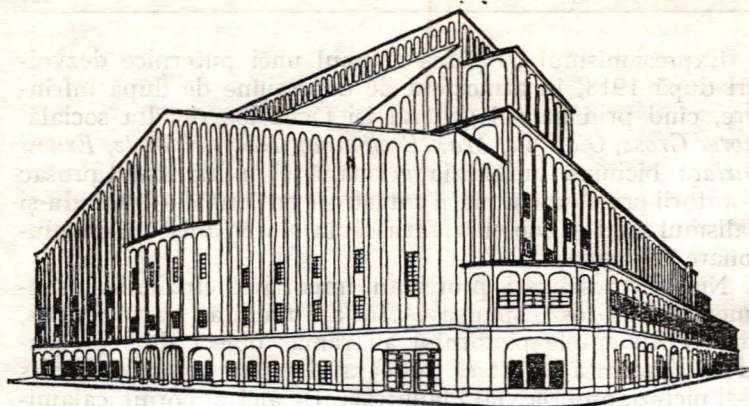
Noii expresioniști protestau împotriva efuziunilor sentimentale; Grosz spunea: „În așa-numita «artă pură», doar sentimentele pictorului au rămas obiect de reprezentare; consecința a fost că adevăratul pictor a fost constrâns să-și picteze propria viață lăuntrică. De aici a pornit calamitatea. Rezultatul a fost că au luat naștere șaptezeci și șapte de tendințe artistice“.

În această atmosferă confuză se năștea o reacție împotriva acelor grupuri artistice care rătăceau în căutări individuale sterile, fără să vadă adevăratele probleme ale vieții. Expresioniștii doreau să intervină cu arta lor în realitatea convulsivă a epocii, contribuind, printr-o artă lipsită de sentimentalism, la transformarea revoluționară a societății. Acest curent, caracteristic intelectualității de stînga, s-a opus tendințelor reacționare și nazismului născînd, influențînd întreaga artă germană de avangardă din deceniul de după război; astfel se explică și existența în Germania postbelică a unei școli cu tendințe profund democratice ca *Bauhaus*.

Expresionismul s-a reflectat puternic în arhitectura germană din anii '20 și '30. Operele arhitecturale expresioniste erau caracterizate prin gustul pronunțat pentru volumele de zidărie viguroase, monumentale, dinamice, cu unghiuri ascuțite avîntate violent către înălțimi, cu jocuri de umbre și lumini ce puneau în valoare forme plastice stranie, de o viziune romantică aproape supranaturală.

În perioada din preajma războiului, tendințele expresioniste și cele ale *Jugendstil*-ului s-au suprapus, manifestîndu-se prin gustul pentru formele organice și efectele picturale, precum și prin refuzul tradiției clasice și al tendințelor eclectice.

Arhitectura expresionistă nu era un curent unitar și nu-și propunea scopuri clare, dar ea își puneă amprenta

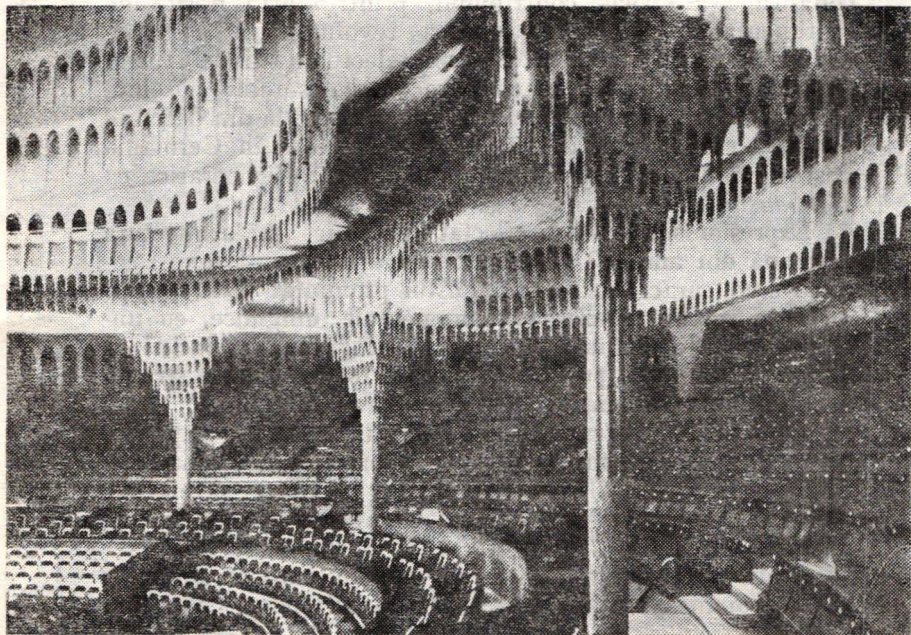


a

HANS POELZIG. Teatrul Mare. Berlin (1919—1921)

a — Perspectivă. *b* — Interior.

b



pe operele unor creatori de cele mai diverse orientări. Astfel, opera lui Behrens fusese marcată încă din perioada antebelică de semnele unui monumentalism exagerat și de predilecția pentru zidurile masive, greoaie și inutile din punct de vedere constructiv sau funcțional, dar menite să simbolizeze forța demiurgică a industriei, ca, de pildă, la *Uzina de turbine din Berlin* (1908), *Uzina de înaltă tensiune* (1910) sau *Fabrica de micromotoare* (1911).

Principalii exponenți ai arhitecturii expresioniste germane au fost *Poelzig*, *Berg*, *Mendelsohn*, *Häring*, *Bartning* și *Scharoun*.

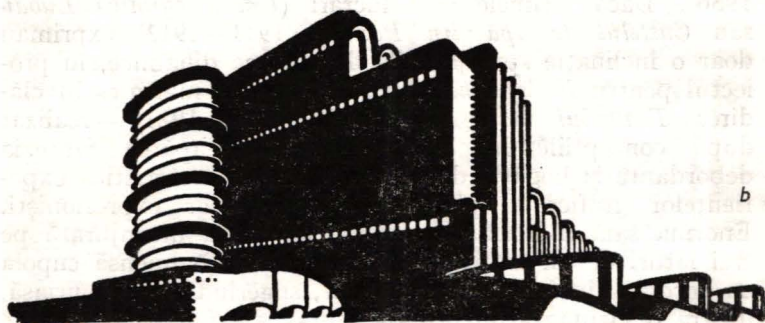
Marele maestru al curentului a fost **Hans Poelzig** (1869—1936). Dacă primele sale lucrări (*Uzina chimică Lubau* sau *Castelul de apă din Poznan*, 1911—1912) exprimau doar o înclinație spre jocurile de volume dinamice, în proiectul pentru *Festspielhaus din Salzburg* și mai ales în clădirea *Teatrului mare din Berlin* (1919—1921) — realizat după concepțiile lui *Max Reinhardt* — apărea fantezia debordantă și bogăția de forme stranii, caracteristică experiențelor grafice și picturale ale artiștilor expresioniști. Enorma sală în formă de arenă, cu scena înconjurată pe trei laturi de un amfiteatru, acoperită de o imensă cupolă cu decorații în formă de stalactite, sugerînd o grotă uriașă, ilustra o viziune arhitecturală fantastică, un joc de umbre și lumini menit să pună în evidență și să dea viață unui decor romantico-fantastic. Lui i se datorează și ideea plastică — realizată în 1911 la un imobil comercial din Wrocław (pe atunci Breslau) — a ferestrelor orizontale formînd benzi continue pe fațadă, idee preluată de Erich Mendelsohn și de alți arhitecți moderni.

Max Berg (1870—1947) este autorul celei mai îndrăznețe construcții de beton armat din perioada antebelică: *Jahrhunderthalle* (Sala centenarului) construită în 1912—1913 la Wrocław (pînă în 1945 Breslau). Cupola de 65 m diametru ce acoperă sala unește principiile expresioniste cu cele raționaliste, în forme de o mare complexitate și bogăție plastică, stăpînind spațiul cu o mare libertate inventivă.

Erich Mendelsohn (1887—1953), pasionat la începutul carierei sale de pictură și scenografie, se remarcă prin desenele sale arhitecturale expresive și dinamice, în care încerca

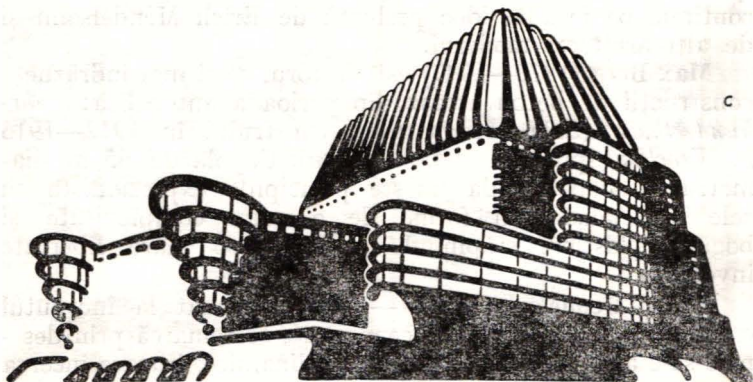


a



b

ERICH MENDELSON. Schițe arhitecturale. a — Fabrică de mașini (1914). b — Depozit de mărfuri (1917). c — Casa prieteniei (1917).



c

să exprime în mod simbolic funcția fiecărui edificiu prin formele sale plastice. Remarcabilă pentru această tendință este clădirea *Observatorului din Potsdam (Einsteinturm)* a cărei plastică dinamică, fluidă, tratată sculptural, făcea senzație în 1920.

Arhitectura pe care o realiza mai târziu, în deceniul 1920—1930, era caracterizată prin ușurința volumelor de sticlă și beton, care păstrând dinamismul și unele tendințe spre monumental, părăsea însă hotărît romantismul fantastic al lui Poelzig și al celorlalți expresioniști, pentru o expresie mai clară, rațională.

Hugo Häring (1882—1958), autor al *Fermei de la Garkau* (1923), este teoreticianul unei concepții arhitecturale originale, mergînd pe linia arhitecturii organice a lui F. L. Wright.

Otto Bartning (1883—1959), autor al *Bisericii protestante din Köln* (1928), **Fritz Höger**, autor al clădirii *Chilehaus din Hamburg* (1922—1923) și **Hans Scharoun** (n. 1893), care-și începe activitatea după 1925, întregesc peisajul arhitectural expresionist al Germaniei din perioada 1918—1930.

Plastica frământată și parcă exasperată a construcțiilor era un ecou al marilor frământări sociale ale epocii. Formele subiective ale arhitecturii expresioniste, de un lirism obsesiv, cu deformări căutate avînd ca rezultat dizolvarea volumelor arhitecturale, nu puteau duce arhitectura înainte, ci o făceau să bată pasul pe loc, în căutări formale subiective.

2. CUBISMUL

Lucrez cu elemente ale spiritului, ...încerc să concretizez ceea ce este abstract,... plec de la o abstracție pentru a ajunge la un fapt real... Arta mea este o artă de sinteză, o artă deductivă...

Consider că latura arhitecturală a picturii este matematica, latura abstractă; vreau s-o umanizez...

JUAN GRIS

Cubismul este curentul artistic care a exercitat prin teoriile sale una din cele mai puternice influențe asupra arhitecturii moderne.

Derivat din pictura lui Cézanne, urmînd tendințele de cerebralizare și geometrizare a artei, influențat de descoperirea artei primitive, a sculpturii negre și a celei polineziene, cubismul și-a făcut apariția odată cu opera lui *Picasso* (*Les demoiselles d'Avignon*, 1907), *Braque*, *Juan Gris*, *Fernand Léger*, *Jean Metzinger*, *Albert Gleizes* etc.

Pictorii cubiști inaugura un limbaj plastic nou ce constituia o ruptură categorică cu vechea concepție a reprezentării, bazată pe legile perspectivei clasice. Noul limbaj, în același timp conceptual și liric, înțelegea să transfigureze realitatea, filtrînd-o printr-o prismă cerebrală; ca o reacție împotriva impresionismului, el urmărea să elimine din tablou toate elementele pe care le considera întîmplătoare, accidentale, și printr-o cristalizare geometrică, să redea lucrurile doar prin proprietățile lor „esențiale”, într-un spațiu fără adîncime și fără lumină.

Într-o primă etapă, numită a „*cubismului primitiv*” (1907—1909), artiștii încercau, renunțînd la perspectivă, să construiască o lume de obiecte simple, riguros geometrizeate, cu o structură de cristale; în cele două dimensiuni ale tabloului ei suprapuneau fragmente dintr-un univers descompus în forme geometrice elementare. Era un limbaj simbolic, accentuat în cea de-a doua etapă, a „*cubismului analitic*”, cînd obiectul începe să fie analizat din multiple unghiuri de vedere, fiind descompus și apoi redat **simultan** din toate aceste unghiuri. Obiectul nu mai era înfățișat în realitatea sa imediată și directă, așa cum simțurile noastre îl percep într-o secțiune de timp și într-un spațiu imobil, ci într-o realitate gîndită și imaginată de artist, un fel de **recompunere spirituală a realității în mișcare, în timp și spațiu**.

În cea de a treia etapă, denumită „*sintetică*”, obiectele pictate își pierd semnificația lor figurativă, fiind înlocuite prin simboluri și semne, comparabile cu limbajul metaforic al poeziei.

Cubiștii erau convinși că prin simultaneitate au introdus în pictură cea de-a patra dimensiune, **timpul**. Era — cel puțin în intenție — reflectarea în artă a unei proaspete conștiințe dobîndite de oameni într-o epocă în care numeroase descoperiri științifice și invenții spărseseră imobilismul unui secol întreg: conștiința **ritmului** tot mai accelerat al vieții, a **vitezei** cu care începeau să se desfășoare toate evenimentele în lume.

Această modificare a opticii omului modern, sesizată și exprimată în mod diferit de numeroasele curente artistice, s-a făcut simțită și în creația arhitecților. Transpunerea pe plan arhitectural a tendințelor de exprimare plastică a spațiului și a timpului a produs mutații importante în gândirea arhitecturală și a creat o nouă viziune spațială. Prin renunțarea la unele dogme academice — ca axa de simetrie a compoziției sau fațada principală gândită static, dintr-un punct de vedere unic — volumele arhitecturale au fost eliberate de rigiditatea lor clasică și au început să se articuleze liber în spațiu. Exprimând procese funcționale complexe, rezolvate spațial potrivit logicii lor interne (și nu celei stabilite aprioric de către *formă*, ca în concepția academică), noile volume arhitecturale nu mai puteau fi îmbrățișate dintr-o singură privire, ci **trebuiau mai întâi descoperite, analizate și apoi recompuse sintetic, printr-un proces mental, desfășurat în timp**. Similitudinea acestei noi viziuni spațiale cu teoriile cubiste este evidentă; ea merge mai departe atunci când descoperim încercarea de a introduce în arhitectură **simultaneitatea**.

Întreaga arhitectură fusese dominată pînă în secolul nostru de ideea **închiderii** spațiului, a izolării sale prin ziduri opace, a apărării interiorului față de exterior. Ideea de a înlocui un întreg perete al clădirii (sau chiar toți pereții) printr-un panou de sticlă, lăsînd interiorul liber vederii și deschizînd astfel arhitectura în spațiu, această posibilitate de a percepe simultan atît fațada cît și structura internă a clădirii, **de a o înțelege așa cum este ea în realitate, în timp și în spațiu**, este de asemenea o idee cubistă transpusă pe plan arhitectural.

Această transpunere dintr-un limbaj într-altul (pictură-arhitectură) s-a efectuat printr-o strînsă activitate comună a pictorilor, sculptorilor și arhitecților de avangardă, prin încercările stăruitoare ale artiștilor de a elabora construcții spațiale și machete arhitecturale ce nu aveau alt scop decît acela de a crea noi viziuni plastice.

Uneori, aceste încercări erau simple experimentări gratuite, estetizante, fără legătură cu specificul arhitecturii. *Guillaume Apollinaire* — care în lucrarea *Les peintres cubistes* (Pictorii cubiști, 1913), lansa un adevărat manifest al curentului — încerca să justifice o arhitectură non-utilitară:

„Scopul utilitar pe care și l-au propus cea mai mare parte a arhitecților contemporani este cauza înapoierii considerabile a arhitecturii față de celelalte arte. Arhitectul, inginerul trebuie să construiască cu intenții sublime: să ridice cel mai înalt turn, să pregătească iederii și timpului o ruină mai frumoasă decât altele, să arunce peste un port sau un fluviu un arc mai îndrăzneț decât curcubeul, să compună o armonie nepieritoare, cea mai puternică pe care omul o poate imagina“. Această concepție, semnificativă pentru felul în care artiștii înțelegeau arhitectura și scopurile ei, era mai mult poetică și retorică; prin înseși imperativele materiale cărora trebuia să le facă față, arhitectura dovedea că este altceva decât act plastic gratuit și „creatoare de ruine frumoase“.

Înlăturînd aceste concepții naive, arhitecții — în special aderenții grupului olandez De Stijl și mai ales Le Corbusier — au tras învățăminte prețioase din experiența cubistă, pe care au folosit-o în crearea noului limbaj plastic cu mijloace exclusiv arhitecturale.

3. PURISMUL

Trăim într-o epocă în care spiritul, după ce a supus materia, este îndrăgostit de puritate și înțelege să nu ceară artei decât emoții pe care nimic altceva nu i le-ar putea oferi; el cere calitate, intensitate în senzație și emoție...

Scopul artei este de a ne oferi spectacole emoționale din care hazardul să fie exclus.

OZENFANT ȘI JEANNERET

În jurul anului 1910, Parisul devenise magnetul care atrăgea în atmosfera sa de intense căutări, tot ce reprezenta forța dinamică a artei europene: *Picasso* și *Brâncuși*, *Chagal* și *Joyce*, *Malevici* și *Van Doesburg*, *Mondrian* și *Modigliani*, *Gabo* și *Pevsner*, *Arhipenko* și *Juan Gris*. Aici se turnau în tipare noi cultura și arta secolului XX.

În anul 1917 se stabilea la Paris un tânăr artist elvețian, **Charles Édouard Jeanneret** care avea să fie cunoscut mai târziu sub pseudonimul **Le Corbusier**. În atmosfera tulbură și explozivă care marca imensa revoltă provocată de război,

intelectualitatea europeană căuta febril drumuri noi. Jeanneret descria astfel climatul agitat al epocii:

„1914, eveniment care răsturna totul. Totul se petrecea în răpăit de mitralieră. Și în spirite de asemenea. Lumea veche fu sfărâmată, comprimată, îngropată. Cubismul... stă mărturie că totul a fost repus în discuție, indicînd, încă din preajma anului 1910, forțele de revoltă...” Datorită unui prieten, pictorul **Amedée Ozenfant** (n. 1886), Jeanneret — care se ocupase pînă atunci cu artele decorative — începea în 1918 să picteze, descoperind principiile cubismului. Împreună cu Ozenfant, el punea bazele unui nou curent derivat din cubism, **purismul**. Cu trei ani înainte, în paginile revistei „L'Élan”, Ozenfant începuse să-și expună ideile artistice, bazate pe cubism; acum, împreună cu Jeanneret, el elabora principiile purismului pe care le făcea cunoscute într-o lucrare comună, *Après le cubisme* (1918).

După Ozenfant, pictura începea acolo unde se termina *realitatea* și începea *iluzia*; pictura sa, reprezentînd obiecte reale, elimina toate elementele variabile și accidentale, reținînd doar pe cele cu valoare constantă, definitorie, sintetică. Într-o altă lucrare comună — *La peinture moderne* (1925) — Ozenfant și Jeanneret analizau problemele estetice esențiale ale epocii mașiniste, rolul artei în societate, formarea opticii moderne, aportul esteticii cubiste și principiile purismului.

Civilizația modernă, raționalistă și mașinistă, se întrebau ei, mai avea oare nevoie de pictură? *Da* — răspundeau Ozenfant și Jeanneret — dar nu de orice fel de pictură, în orice caz nu de o pictură de imitație, care să copieze mai mult sau mai puțin literal natura, ci de o pictură cerebrală, legată de ultimile cuceriri ale tehnicii și științei, capabilă să ofere spiritului „spectacole emoționale din care hazardul să fie exclus”.

Ei constatau că mașinismul schimbase într-un secol ritmul civilizației, înlocuise necesități și obișnuințe ereditare; noi dorințe și aspirații apăruseră, cerînd alte moduri de satisfacere artistică. Fotografia și cinematograful întrecuseră toate posibilitățile artei de imitație; spectacolul natural — afirmău ei — nu mai putea satisface simțul estetic al omului.

Estetica lui Souriau se făcea simțită în tendința de a considera geometria ca un limbaj specific omului modern:

„Prin dezvoltarea mașinismului, se spunea în *La peinture moderne*, geometria s-a răspândit peste tot; simțurile noastre s-au obișnuit cu spectacole în care domnește geometria... Spectacolul actual este în esență geometric. El a impregnat simțurile și spiritul nostru; omul este un animal geometric însuflețit de un spirit geometric; necesitățile sale artistice s-au schimbat“.

Noua estetică afirma că arta are legi obiective, la fel cu legile fizice sau fiziologice; aceste legi neputînd fi determinate deductiv sau din principii generale preconceptuate, estetica urma să aplice metodele de investigație ale psihologiei aplicate, pentru a se constitui într-o știință experimentală. Încercînd astfel să lege arta de știință, puriștii dezvoltau o teorie bazată pe studierea efectelor optice asupra ochiului, pe analiza reacțiilor umane în fața diverselor asociații de culori și de forme plastice. Mergînd pe urmele teoriilor lui Souriau, ei demascau eroarea fundamentală a „esteticienilor lipsiți de precizie“ care legau ideea de **frumos** de cea de **plăcere**, noțiune subiectivă și extrem de variabilă. Unicul scop al artei fiind, după părerea lor, cel de a emoționa, în această emoție judecățile individuale au puțină importanță. Parthenonul emoționează puternic pe toți, chiar pe cei cărora nu le place. Puriștii declarau că posibilitățile de a provoca această emoție pot fi determinate pe calea cunoașterii științifice: ei defineau curentul lor ca o **tehnică a sensibilității**, o sintaxă a asocierilor de sensibilități și de idei provocate prin mijloace plastice.

Revoluția cubistă eliberase compoziția picturală de imitația naturalistă, de anecdotă, considerînd tabloul ca un obiect independent de natură. Purismul voia să compună tabloul în mod aproape științific printr-o tehnică bazată pe „studiul sensibilității optice și al asocierii ideilor cu senzațiile“.

„Senzația primordială — spuneau Ozenfant și Jeanneret — este senzația gravitației, care se exprimă în limbaj plastic prin verticală; semnul de sprijin este orizontala; simțul nostru optic, sensibilitățile și ideile asociate sînt organizate conform acestui sistem perpendicular“.

Purismul proceda prin abstractizare, întâlnindu-se cu Mondrian în tendința de a compune tabloul după reguli stricte, bazate pe o geometrie elementară. Dar în timp ce Mondrian urmărea obiectivizarea completă a artei, purismul se voia liric, poetic, emoțional și rămânea în esență figurativ. Puriștii înțelegeau să elibereze pictura de orice element subiectiv, de orice decorativism, de orice fantezii, pentru a reda obiectele în toată simplitatea formelor primare, exprimând esența realității. Simbolul plastic al acestei realități, sintetizând întreaga lume modernă, era pentru puriști **mașina**, a cărei perfecțiune absolută era admirată de ei tocmai pentru că se lipsea de orice accesoriu inutil și nefuncțional.

În anul 1920 Ozenfant, Jeanneret și poetul Paul Dermée fondau revista „L'Esprit Nouveau”, care devenea curînd un focar al tendințelor novatoare de după război. Poeți, pictori, muzicieni, filozofi și savanți — printre care *Aragon, André Breton, Cocteau, Éluard, Maurice Raynal, Max Jacob, Jean Epstein, Erik Satie, Darius Milhaud, Ilya Ehrenburg, Tristan Tzara* — abordau în paginile revistei problemele arzătoare ale epocii moderne, închegînd între diverse activități de creație legături menite să le sudeze într-un sistem unitar de gîndire.

Un editorial-manifest publicat în nr. 1 al revistei definea crezul artistic al grupului:

„DOMENIUL SPIRITULUI NOU. Totul proclamă apariția unui spirit nou și totul ne face să presimțim că intrăm într-o mare epocă artistică și literară. Numeroase forțe novatoare ies la lumină. În pictură, în sculptură, în muzică, pretutindeni se nasc forțe tinere și arzătoare, animate de setea de cucerire. În industrie și în geniul civil, cuceriri capitale anunță o mare epocă arhitecturală și, în sfîrșit, „stilul” epocii se eliberează, în timp ce arhitectura trece printr-o perioadă de eclipsă totală...

Nici artiștii, nici cei din industrie nu-și dau destul seama: stilul unei epoci se găsește în producția generală și nu — așa cum se crede prea adesea — în cîteva producții cu scopuri ornamentale, simple pleonasme pe o structură care ea singură a generat stilurile. Scoica nu este stilul Louis XV și nici lotusul arta egipteană. Avionul și limuzina sînt creații pure ce caracterizează limpede spiritul, stilul epocii noastre. Artele contemporane trebuie să se dezvolte la fel”.

Părăsind artele decorative, Jeanneret se consacră definitiv arhitecturii, încercînd să aplice teoriile purismului în crearea unor forme arhitecturale moderne.

În paginile revistei „L'Esprit Nouveau” au apărut primele texte ce expuneau o nouă concepție arhitecturală, ce se voia carteziană, logică, atotcuprinzătoare, absolută: erau primele texte semnate cu pseudonimul *Le Corbusier*. Fără îndoială că prietenia cu pictorul Ozenfant, discuțiile și influența exercitată de acesta asupra formației sale plastice au avut o contribuție importantă în clarificarea și definirea acestor concepții.

Ca purist, Le Corbusier simțea o imperioasă nevoie de ordine. Această ordine — afirma el —, pe care omul o regăsește în natură doar excepțional, atunci cînd datorită întîmplării are o aparență geometrică, este o caracteristică și o necesitate proprie omului și spiritului său. Generalizînd, el susținea că tot ceea ce știm despre lume se referă la **sistemul geometric**, care este o pură creație a spiritului, toate satisfacțiile de ordin plastic rezultînd din acest sistem. De aici, concluzia — logică pentru el, care ajunsese la arhitectură din sfera artelor plastice și nu din cea a construcției — că arhitectura este exclusiv o problemă de plastică: „Arhitectura este artă prin excelență, care atinge starea de grandoare platoniciană, de ordine matematică, de speculație spirituală, de percepere a armoniei prin raporturi emoționale. Capabilă de sublim, ea atinge însă instinctele cele mai brutale prin obiectivitatea sa; ea solicită cele mai înalte calități prin însăși abstracția sa”.

Aplicînd arhitecturii principiile picturii puriste, Le Corbusier afirma că emoțiile determinate de arhitectură emană din condiții fizice ce nu pot fi ocolite sau contrazise; abstracția arhitecturală, avînd rădăcini în faptul brut (prin faptul brut înțelegîndu-se scopurile utilitare și construcția), îl spiritualizează, creează sisteme de organizare precise ca niște organisme bine șlefuite și produce o ecuație fiziologică și spirituală unică, dînd naștere emoției poetice.

Ca și cubismul, purismul a încercat o evadare într-o lume geometrică, abstractă, o lume a ordinii intelectuale, matematice, o lume a clarității și purității, tinzînd către „perfecțiunea cristalului”; el a scos arta din lumea realității concrete pentru a o situa într-un univers ideal, în care de-

terminantele creației artistice să fie exclusiv estetice. Purismul a căutat argumente științifice pentru a justifica obiectivizarea acestor legi și a proclama autonomia artei, devenind astfel o variantă a teoriei „artă pentru artă”. Îngrădind însă creația artistică în hotarele unor legi extrem de rigide, el și-a redus singur posibilitățile de expresie și n-a izbutit să influențeze prea mult mișcarea artistică modernă. Se poate afirma că principalul său aport l-a constituit aplicarea principiilor sale estetice în arhitectura lui Le Corbusier.

Realizarea unei arhitecturi puriste bazate pe datele acestei estetici matematizante se va izbi însă de numeroase piedici ridicate tocmai de exigențe materiale concrete de care legile purismului nu voiau să țină seama.

Dealtfel, Le Corbusier însuși, aplicând aceste principii, va simți nevoia de a le integra într-o concepție teoretică mai complexă, în care rigorismul estetic să fie atenuat de o viziune socială mai largă.

4. NEOPLASTICISMUL ȘI GRUPUL OLANDEZ „DE STIJL”

Scopul naturii este omul, scopul omului este stilul. Așa cum omul s-a maturizat pentru a se opune dominației individualului, arbitrarului, în același chip artistul s-a maturizat pentru a se opune dominației individuale în artele plastice, adică formei și culorii naturale, emoțiilor...

Forma va avea o semnificație direct spirituală. Ea nu va descrie nici un eveniment, ea nu va descrie nimic...

MANIFESTELE NEOPLASTICISMULUI

Derivat din cubism, mergând pînă la totala abstractizare a tabloului, curentul artistic denumit **neoplasticism** se bazează pe teoriile estetice ale pictorului olandez **Piet Mondrian** (1872—1944). Evoluția artistică a lui Mondrian s-a desfășurat încet, sistematic și obstinat, într-o continuă urmărire a unei arte epurate de obiect și de figurativ.

„Piet Mondrian — spune *Jean Cassou* — reprezintă cazul paradoxal al unui artist care a vrut să desființeze arta“. El a urmărit să înlăture din expresia artistică orice urmă a universului figurativ, a realității perceptibile prin senzații, a naturii, a subiectului, a descrierii unui eveniment. Artă viitorului, strâns legată de tehnică, trebuia să se bazeze pe emoții spirituale create de o ordine matematică, de proporții exacte, de „denaturalizarea“ artei.

Mondrian afirma: „Denaturalizarea fiind unul din punctele esențiale ale progresului uman, ea este de cea mai mare importanță în arta neoplastică... Aceasta a denaturalizat în același timp și elementele constructive și compoziția acestora. Pentru aceasta, ea este adevărata pictură abstractă, deoarece a denaturaliza înseamnă a abstrage. A denaturaliza înseamnă a aprofunda“.

Prin această abstragere și aprofundare, Mondrian reducea treptat aparențele realității vizibile pentru a afirma ideea **autonomiei formelor pure**, a unor forme determinate de un proces intelectual, urmărind redarea pură a unei gândiri și transformarea spațiului fizic într-un spațiu mental. Mergând dincolo de cubism, el ajungea la o viziune abstractă, geometrică, în care compoziția tabloului (considerat ca obiect în sine) era supusă unor riguroase legi ale ritmului, liniilor și culorilor.

Mondrian subordona totul raportului dintre linii și suprafețe, într-un spațiu voit bidimensional, lipsit de curbe (pentru a nu crea iluzia celei de-a treia dimensiuni); pânza fiind plană, pictura trebuia să fie de asemenea plană, fiind expresia unei gândiri și nu a unei emoții sau senzații.

Către 1917, Mondrian își stabilea câteva principii riguroase: folosirea exclusivă în tablou a unghiului drept (rezultat din linii orizontale și verticale) și a culorilor primare — roșu, galben, albastru — în compoziții care să elimine orice rapel figurativ, orice linie curbă reamintind de „confuzia spirituală a barocului“, precum și orice încercare de a recurge la iluzia perspectivei clasice. Această viziune abstractizantă și geometrizantă, bazată pe un riguros echilibru stabilit prin raporturi exacte, dinamice și asimetrice, a avut o puternică influență asupra limbajului arhitecturii moderne, silită — după totala renunțare la academism și la ordinele clasice — să-și găsească noi mijloace de expresie plastică.

Întâlnirea lui Mondrian cu Van Doesburg avea să determine înființarea, în 1917, a revistei și a grupului **De Stijl** (Stilul) și începerea unei colaborări strânse cu arhitecții olandezi de avangardă în vederea unificării totale a celor două domenii de creație.

„Astăzi—scria Mondrian—arhitectul nefiind artist, este incapabil să creeze armonia contemporană. Aceasta nu va putea fi realizată decît de artist în colaborare cu inginerul însărcinat cu problemele tehnice. **Esențial este să se ia ca punct de plecare estetica** (subl. n.). Nu estetica tradițională, care a provocat decadența arhitecturii, ci estetica nouă rezultată din evoluția artei. Aceasta distruge vechile legi ale simetriei și regulile compoziției clasice. Ea stabilește plastica pură“.

Apărea astfel evidentă tendința de subordonare a arhitecturii față de artele plastice, în loc de a se încerca o sinteză a celor două domenii. Această tendință, care a dominat în deceniul 1920—1930 în arhitectura olandeză, a avut unele urmări pozitive prin îmbogățirea limbajului plastic arhitectural, dar și efecte negative, pe care le vom analiza ceva mai departe.

Arhitectura olandeză fusese dominată de două personalități puternice: Cuijpers și Berlage. *Petrus Cuijpers* (1827—1921), autor al *Rijksmuseum*-ului (1885) și al *Gării centrale din Amsterdam* (1889), adept al ideilor lui Viollet-le-Duc și reprezentant de frunte al școlii romantice olandeze, militase pentru ruperea de eclectism. Cu toată înclinarea sa pentru stilul neorenaștere și pentru neogotic, el dăduse un puternic impuls arhitecturii olandeze din ultimul deceniu al secolului al XIX-lea, marcînd o trecere spre raționalism. După 1900, Berlage s-a evidențiat prin raționalismul său intransigent, prin logica constructivă, prin purismul neoromanic, exprimat puternic în creația sa principală, *Bursa din Amsterdam*.

Dar după 1910 își făcea apariția un curent similar expresionismului german, al cărui reprezentant principal era *Michael de Klerk* (1884—1923). Acest curent, cunoscut sub numele de **Școala din Amsterdam**, reținînd din ideile lui Berlage latura pur formală — folosirea zidăriei nude de cărămidă aparentă — opunea raționalismului acestuia un subiectivism absolut, revendicînd dreptul de a crea după con-

cepțiile individuale proprii fiecărui arhitect, chiar împotriva logicii constructive și a folosirii raționale a materialelor.

Cunoscînd o perioadă de avînt între anii 1921—1926, această mișcare — care exprima mai curînd o tendință către un pitoresc național decît revolta socială caracteristică expresionismului german — stă la baza unei arhitecturi de fațadă, romantică și plină de mișcare, dar foarte îndepărtată de problemele reale ale societății olandeze. *Ansamblul de locuințe Eigen Haard din Amsterdam* (1921) realizat de Klerk — este departe de a constitui un model de rezolvare rațională, modernă, a unui cartier de locuințe populare, rămînînd pe o linie tradiționalistă atît din punct de vedere al rezolvării funcționale cît și al celei plastice.

Înființarea grupului De Stijl a marcat pentru mișcarea arhitecturală olandeză un punct de cotitură comparabil cu cel produs de Bauhaus în Germania. El a apărut ca o reacție împotriva romantismului Școlii din Amsterdam, dar totodată și împotriva tendințelor raționaliste ale lui Berlage.

Mișcarea s-a încheiat în jurul revistei „De Stijl”, înființată în 1917 de către poetul, dramaturgul și pictorul **Ch. E. M. Küpper**, cunoscut sub numele de **Theo van Doesburg** (1883—1931). După o serie de piese de teatru, de poeme și articole publicate între 1908 și 1913, van Doesburg se consacră picturii, începînd o serie de experiențe plastice menite să unifice pictura cu arhitectura, urmărind trecerea de la spațiul pictural, bidimensional, la cel arhitectural. În acest sens colaborează cu arhitectul *Oud*, cu care înființează la Leyda gruparea **Sfinx** (1916). Întîlnirea sa, în 1915, cu Piet Mondrian va fi determinantă pentru orientarea sa viitoare. Însușindu-și abstracționismul lui Mondrian, van Doesburg devine un propagandist înfocat al unei arhitecturi geometrizzante, cu o plastică derivată din teoriile neoplas-ticismului.

Mare animator, cu o fire de luptător pasionat și un spirit fecund și imaginativ, van Doesburg a fost inima mișcării De Stijl, care cuprindea, în afară de Mondrian, pe *Vilmos Huszar*, *Antoine Kok*, *Jacobus Oud*, *Robert van't Hoff*, *Gerrit Rietveld* și *Georges Vantongerloo*. Conferințele pe care van Doesburg le ține în toată Europa, începînd din 1921, contribuie la răspîndirea ideilor grupului. În 1924, el face o

încercare de a influența Bauhaus-ul lui Gropius, publicînd și o carte în colecția *Bauhausbücher: Principii fundamentale ale artei plastice*.

În revista „De Stijl“ Mondrian are posibilitatea să-și clarifice ideile teoretice, publicînd patru studii fundamentale, dintre care cel intitulat *Realitate naturală și realitate abstractă* va avea o importanță primordială pentru dezvoltarea curentului abstracționist. Aceste articole vor fi publicate mai târziu în colecția *Bauhausbücher* sub titlul *Neue Gestaltung*.

Estetica lui Mondrian era total opusă emoției subiective; ea se voia subordonată rigorii matematice, conceptelor spirituale pure, raporturilor exacte, echilibrului rațional între elemente, tinzînd către esența formelor prin desființarea oricăror accidente și particularități, pentru a ajunge la o imagine ideală, pură. Această estetică a stat la baza noului limbaj arhitectural introdus de grupul De Stijl și de arhitecții săi: *Oud, Rietveld, Van't Hoff*.

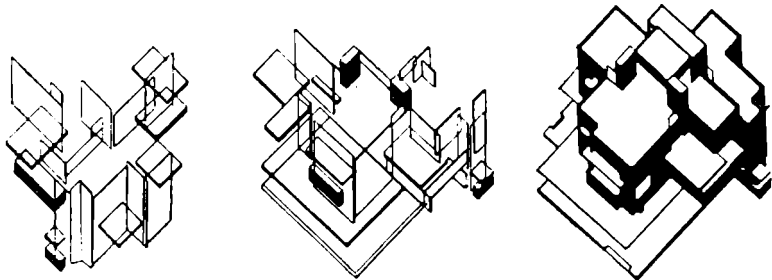
Urmărind ideea lui Mondrian a „denaturalizării“, gruparea De Stijl voia să dea arhitecturii o înfățișare cît mai depărtată de aspectul plastic al materialelor naturale. Cărămida aparentă — material favorit al școlii de la Amsterdam, devenit, din această cauză, expresia romantismului expresionist al acestei școli — a fost înlocuită cu betonul armat sau cu tencuiala.

Într-un articol publicat în 1926 la Paris — *Locuința, strada, cetatea* — Mondrian definea astfel principiile pe baza cărora neoplasticismul era aplicat domeniului arhitectural:

„În arhitectură materia se denaturalizează în diverse moduri. Materiei ar trebui să i se ia rugozitatea, aparența rustică (tip materie naturală). Deci:

1. Suprafața materiei va fi netedă și strălucitoare...
2. Culoarea naturală a materiei trebuie să dispară... sub un strat de culoare pură sau de non-culoare.
3. Nu numai materia ca mijloc plastic (element constructiv) va fi denaturalizată, ci și compoziția arhitecturală. Structura naturală va fi desființată printr-o opoziție neutralizantă și anihilantă“.

Construcțiile realizate de arhitecții grupului conform viziunii neoplastice se caracterizau prin **volume cubice sau paralelipipedice** — considerate ca singurele expresii elemen-



THEO VAN DOESBURG, G. RIETVELD, C. VAN EESTEREN.
Euritmie de volume și planuri (1922).

tare ale spațiului —, prin unghiuri drepte, planuri dinamice, întrepătrunse, asimetrice, echilibrate și ritmate cu rigurozitate matematică. Considerînd construcția ca un fragment al spațiului infinit, fiecare încăpere devenea o proiecție spațială, pereții interiori se prelungeau în afara clădirii, deschizîndu-se în toate părțile „ca un cristal scufundat în spațiul universal”¹.

Planul căpăta în proiectul clădirii o valoare primordială, el fiind cel care distribuia spațiul conform diferitelor funcții; fiecare element al planului determina cu precizie valoarea fiecărei funcții în ansamblul de relații, stabilite și echilibrate în dinamica lor asimetrică, la fel ca într-un tablou neoplastic. Interioarele erau compuse ca niște compoziții picturale, spațiul fiind delimitat prin linii de forță și prin culori (care își pierdeau valoarea lor decorativă și se reduceau, ca și în pictură, la cele trei culori primare).

După Mondrian, **locuința trebuia să înceteze a mai fi expresia „sentimentelor egoiste” ale personalității și individualității** trecătoare a omului. Atîta timp cît omul este dominat de această individualitate trecătoare — susținea el —, atîta timp cît omul se concentrează asupra propriei persoane în loc de a-și cultiva ființa sa adevărată, care este universală, locuința lui nu va reflecta, din punct de vedere plastic, decît meschinărie și egoism. Locuința trebuie deci să fie **o expresie pur plastică, eliberată de lirism și bazată pe noua estetică a raporturilor exacte dintre linii, suprafețe,**

¹ J. J. Vriendt, articolul *De Stijl* din *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1964.



J. J. P. OUD. Locuințe înșiruite. Scheveningen (1917).

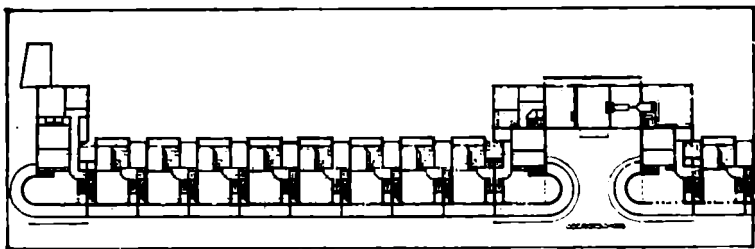
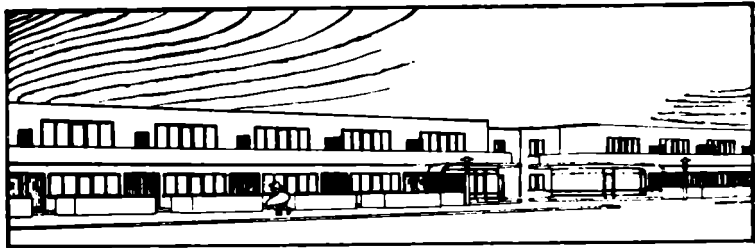
culori, elemente constructive, raporturi capabile să dea naștere „frumuseții pure“.

„Pentru a învinge influența încă atât de vie a trecutului — declara Mondrian — trebuie să ne concentrăm în special asupra **expresiei plastice a home-ului** (subl. n.), asupra locuinței și a încăperilor ei, iar **inginerilor trebuie să le lăsăm grija tehnicii de construcție**“ (subl. n.).

Acest mod de aplicare a principiilor neoplastice la arhitectură poartă pecetea aceleiași naivități caracteristice multora dintre curentele artistice care încercau în epoca aceea să influențeze mișcarea arhitecturală. Visînd realizarea unei unități totale între artele plastice și arhitectură, artiștii se aruncau cu entuziasm în lupta pentru elaborarea unor principii valabile într-un domeniu al cărui specific îl ignorau cu desăvîrșire.

Bauhaus-ul, mai realist, subordona artele plastice construcției (înțeleasă în sensul ei cel mai larg, de proiectare a cadrului vieții) și sarcinilor sociale. **Stabilindu-și principiile estetice, Mondrian și grupul De Stijl le extindeau la domeniul arhitectural, eliminînd din sfera acestuia tot ce nu era plastică, adică tocmai sarcinile funcțional-utilitare și constructive fără de care arhitectura înceta să mai fie arhitectură.** Ei îndreptau arhitectura spre un nou conflict între decor și structură, într-un moment în care se ajunsese cu greu la un echilibru între cele două elemente.

Transpunerea în arhitectură a acestor idei picturale nu putea să aibă alt rezultat decît crearea unei teorii arhitecturale ce se voia obiectivă și rațională, dar care era în realitate la fel de subiectivă ca romantismul sau expresionismul.



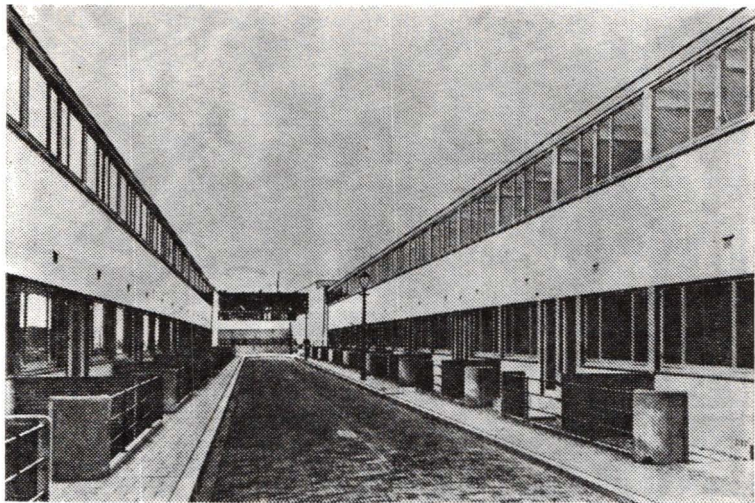
J. J. P. OUD. Locuințe muncitorești. Hoek van Holland (1924). Perspectivă și plan.

Estetismul ei, bazat pe o concepție apriorică, o îndepărta de rezolvarea rațională a problemelor arhitecturale și amenința arhitectura cu o nouă îndepărtare de tehnică și de imperativele sociale.

Acest pericol avea să fie sesizat de unul dintre principalii arhitecți ai mișcării, **Jacobus Oud** (1890—1963), care avea să reacționeze după câțiva ani împotriva principiilor abstracte ale neoplasticismului.

Format la Amsterdam și Delft, practicînd un timp arhitectura la München, Oud își începea cariera independentă în 1918, cînd era numit arhitect al orașului Rotterdam. Primele sale opere dovedeau puternica influență a lui Berlage. Legat de Doesburg din 1916, el încerca apoi să traducă în practică ideile teoretice ale mișcării De Stijl în *Casa proprie de la Noordwijkerhout* lângă Leyda (1917), în *Proiectul pentru o Uzină la Purmerend* (1919) și în *Cafeneaua De Unie din Rotterdam* (1924).

Dar pregătirea profesională serioasă a lui Oud nu se putea împăca cu dilentantismul de arhitect-amator al lui Van Doesburg, nici cu tendința acestuia de a acorda picturii abstracte un rol preponderent în noua arhitectură. În

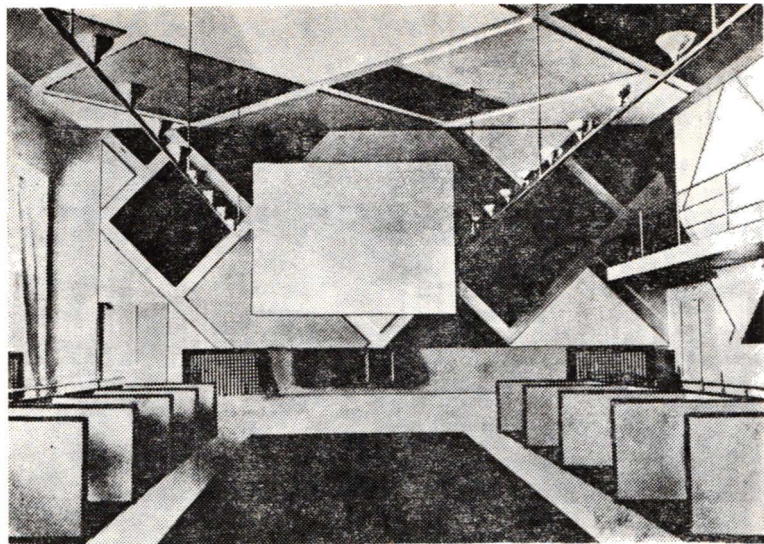


J. J. P. OUD. Cartier de locuințe. Rotterdam (1925).

lucrările din perioada 1922—1927 apar semnele noii sale orientări arhitecturale. *Cartierele de locuințe muncitorești Oud-Mathenesse* (1922) și *Hoek van Holland* (1924—1927) și *Cartierul de vile Kiefhoek din Rotterdam* (1925) marchează trecerea treptată a lui Oud către o arhitectură funcționalistă, cu forme simple și elegante, în care dinamismul neoplasticist este înlocuit cu o expresie mai caldă, îndulcită de curbe și liniștită de volumele simple și de suprafețele mari vitrate.

În anul 1924, Van Doesburg încearcă să rectifice principiile prea dogmatice ale „neoplasticismului” și creează **elementarismul**, intrînd astfel în conflict cu Mondrian. Derivat din neoplasticism, noul curent renunță la echilibrul de forme realizat de Mondrian prin sistemul de linii orizontale și verticale, introducînd planurile înclinate și liniile oblice, prin care Doesburg încerca să mărească efectul dinamic al compoziției.

În timp ce Mondrian își încetează colaborarea cu Grupul De Stijl (în 1924) și se apropie de Bauhaus, Van Doesburg își continuă activitatea, proiectînd cu arhitectul **Cor van Eesteren** (n. 1897) o serie de locuințe. În 1926, renovarea unui dancing (*Aubette din Strasbourg*) îi oferă prilejul de



THEO VAN DOESBURG. Interior la Barul „Aubette“. Strasbourg (1926).
Vezi planșa V, 8.

a-și aplica în întregime concepția plastică; în colaborare cu sculptorul *Jean Arp*, el realizează aici o *Sală de cinema* al cărui decor, format din suprafețe colorate, puternic delimitate de o rețea de linii ortogonale, îmbracă în întregime pereții și tavanul sălii. Este cea mai importantă dintre lucrările sale arhitecturale.

Revista „De Stijl“ își încetează apariția în anul 1928; trei ani mai târziu, Doesburg moare și odată cu aceasta se destramă și mișcarea al cărui principal animator fusese.

Singur arhitectul **Gerrit Thomas Rietveld** (1888—1964) rămîne credincios idealurilor plastice ale grupului, pe care le dezvoltă și le purifică continuu în cursul îndelungii sale cariere.

Fiu de ebenist, arhitect autodidact, Rietveld și-a început activitatea ca proiectant și executant de mobilă. Admirator al lui Berlage, studiază arhitectura în atelierul lui *Klaarhamer* și în 1918 se alătură grupării De Stijl, ale cărei idei le împărtășește și după dizolvarea mișcării, în 1931.

În *Casa Schröder-Rietveld*, construită la Utrecht în 1924 (în colaborare cu decoratoarea T. Schröder), el izbutește, să exprime întreaga doctrină neoplastică: forme dinamice,

puse în raporturi complexe și echilibrate. Dinamismul volumelor caracterizează și alte opere ale sale din aceeași perioadă (*Huis op Bunker, Haga, 1924*) sau de mai târziu; vigoarea cu care împarte suprafețele și dispune volumele în spațiu, modul în care pune în echilibru părțile componente ale ansamblului și felul în care proporționează golurile și plinurile, vădesc consecvența cu care Rietveld a urmărit (pînă în operele sale tîrzii, ca *Muzeul Zonnehof* și *Casa Soarelui din Amersfoort, 1959*) principiile lui Mondrian. Arhitectura sa — dominată de forme elementare, subliniate la început de culorile primare, iar mai tîrziu de alb, gri și negru, cu care realizează contrastul dintre volume și suprafețe — reprezintă cea mai pură ilustrare a ideilor mișcării De Stijl în arhitectură.

După 1931, mișcarea tradiționalistă începe să domine din nou arhitectura olandeză.

Deși n-a avut decît o existență scurtă, mișcarea De Stijl, prin noua concepție spațială și prin plastica dinamică preconizată de ea a exercitat o puternică influență asupra mișcării arhitecturale moderne; astfel, într-un moment cînd limbajul formal al acesteia abia se alcătua, școala olandeză a adus o importantă contribuție la definirea noii estetici arhitecturale.

5. CONSTRUCTIVISMUL RUS

Ne expunem operele în piețe și pe străzi, convinși că arta nu trebuie să rămînă un sanctuar pentru inutili, o consolare pentru disperați și o justificare pentru leneși. Arta ar trebui să ne însoțească oriunde pulsează și acționează viața: la bancul de lucru, la masă, în repaus, la joc, în zilele de lucru și în vacanță, acasă și pe stradă, astfel încît flacăra vieții să nu se stingă în umanitate.

NAUM GABO, ANTOINE PEVSNER

(DIN MANIFESTUL REALISMULUI)

În anul 1912, pictorul și sculptorul rus **Vladimir Tatlin** (1885—1956) vizita atelierul de la Paris al lui Picasso. În urma acestei vizite, el începe să picteze o serie de *tablouri*-

-relief, iar ceva mai târziu (în 1915) să realizeze așa-numitele *contra-reliefuri*: construcții spațiale sugerînd mecanisme imaginare, suspendate în spațiu de numeroase fire metalice. Tatlin își începuse activitatea artistică pictînd în stilul icoanelor ruse tradiționale; evoluase apoi, sub influența cézannismului și a fovismului, spre cubism și abstracționism. Fascinat de tehnică, el își orientează experimentele plastice în direcția integrării tehnicii și artei, considerînd că spiritul timpurilor noi cere o contopire totală a celor două domenii.

După revoluția din octombrie, Tatlin și aderenții săi — denumiți **productiviști** — preconizează aplicarea artei în scopuri de utilitate imediată. Folosind o frazeologie extremistă, nihilistă, productiviștii cer abolirea artei ca pe un estetism burghez depășit, chemînd pe artiști să se consacre unei activități direct utile societății: graficii publicitare și tipografice, afișului de propagandă, esteticii obiectelor industriale, arhitecturii.

„Arta este minciună — proclama *Manifestul productiviștilor*, publicat la Moscova în 1920 —; ea marchează neputința omenirii. Arta colectivă a prezentului este viața constructivă. Jos arta, trăiască tehnica! Jos cu menținerea tradițiilor artistice, trăiască tehnicianul constructivist!”

În anul 1920, Tatlin elaborează un proiect pentru un *Monument al Internaționalei a III-a*; monumentul, care ar fi urmat să aibă 400 m înălțime, era conceput dintr-un schelet de oțel care susținea, prin numeroase elemente metalice și cabluri, o structură dinamică, în spirală.

În același an, frații **Naum Gabo** (n. 1890) și **Antoine Pevsner** (1886—1962) publicau *Manifestul realismului*, în care defineau astfel principiile **mișcării constructiviste**:

„Unicul scop al artei noastre plastice este transpunerea percepțiilor noastre despre lume sub formă de spațiu și timp. Nu măsurăm munca noastră cu etalonul frumuseții, n-o cîntărim cu greutatea gingășiei și a sentimentelor. Cu firul de plumb în mînă, cu ochii infailibili ca niște stăpînitori, cu spiritul exact ca un compas, noi ne edificăm opera așa cum universul și-o alcătuiește pe a sa, așa cum inginerul construiește podurile, cum matematicianul determină formele orbitelor”.

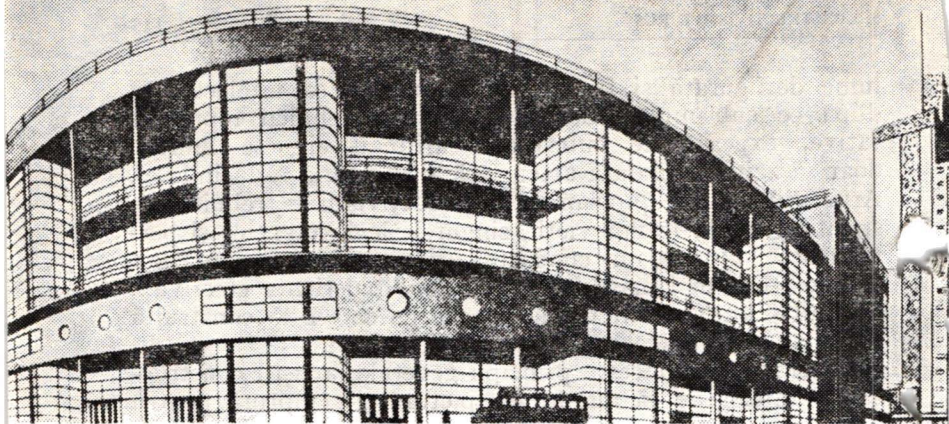
Gabo și Pevsner criticau cubismul, căruia îi reproșau faptul că se împotmolise în analiza obiectelor, creînd o

lume desfigurată și fărâmițată în anarhia sa intelectuală; după ce cubismul inițiasă simplificarea tehnicii reprezentative, experiențele cubiștilor — afirmau ei — se limitau doar să zgîrie suprafața artei, fără a ajunge la rădăcinile ei. Artă viitorului — proclamau constructiviștii — trebuie construită pe baza legilor vieții, singurele legi autentice și permanente: „Viața nu cunoaște frumusețea drept măsură estetică. Cea mai mare frumusețe este experiența efectivă... Spațiul și timpul sînt unicele forme pe care este construită viața și pe ele trebuie înălțată, deci, arta“.

Pornind de la aceste principii generale, artiștii constructiviști înțelegeau să renunțe la pictură și sculptură pentru a realiza — conform unor reguli precise — **structuri spațiale**, fără masă, volum, culoare, fără ritmurile statice ale sculpturilor clasice. Tinzînd spre structuri dinamice, cinetice, folosind linia pentru indicarea forțelor și ritmurilor, ei considerau spațiul ca parte integrantă a operei; **profunzimea spațială** era, în concepția constructivistă, **unica formă picturală și plastică**. Structurile spațiale construite de Gabo și Pevsner subliniau această profunzime prin linii generatoare (realizate din metal sau fire plastice) convergînd din spațiu către un punct determinat; prin mișcarea acestor structuri sau prin privirea lor din diferite unghiuri, se obținea reintegrarea lor spațială; în felul acesta viziunea plastică se îmbogățea — după părerea constructiviștilor — cu o a patra dimensiune: timpul.

Luînd atitudine împotriva acestei tendințe plastice, *Maiakovski* scria, apărînd pe productiviști: „Pentru prima oară un cuvînt nou din domeniul artei, constructivismul, n-a venit din Franța, ci din Rusia... **Nu constructivismul artiștilor care transformă excelentul și necesarul fir metalic în structuri inutile** (subl. n.), ci constructivismul care înțelege elaborarea formală de către artist doar **ca inginerie, ca o muncă indispensabilă pentru a da formă întregii noastre vieți practice**“ (subl. n.).

Ambele tendințe păcătuiau prin extremism și purtau pecetea epocii frământate prin care trecea republica sovietică. Este adevărat că linia mai realistă și practicistă a adepților lui Tatlin avea unele urmări pozitive prin dezvoltarea esteticii industriale, a artelor decorative, a mobilierului și arhitecturii și prin orientarea artiștilor spre satisfacerea nevoilor



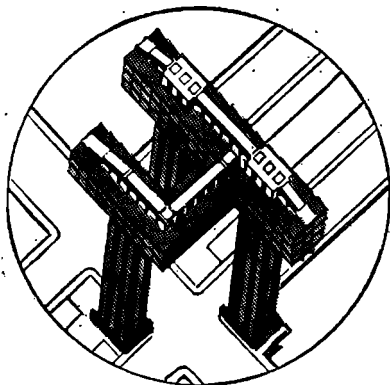
I. N. SOBOLEV. Proiect pentru un Palat al muncii. Moscova (1924).

sociale; dar nihilismul lor, care desființa arta și toată istoria culturii, care idealiza tehnica și idolatriza mașina, ducea la limitarea sferei artei la domeniul artizanatului, la absolutizarea unei construcții ingineresti abstracte și, în final, la desființarea arhitecturii înseși.

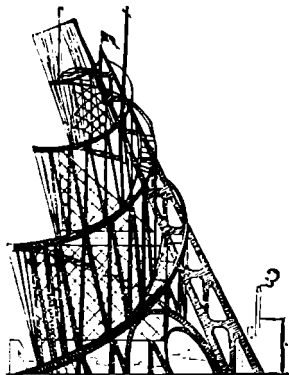
Pe de altă parte, potrivit concepției lui Gabo și Pevsner, arta poseda o valoare absolută, independentă de societate, iar noțiunea de viață era o entitate abstractă, un fel de energie irațională în stare pură, fără trecut, fără viitor, în care doar faptul prezent și activ avea semnificație.

Ca și neoplasticismul, mișcarea constructivistă a antrenat o serie de arhitecți de avangardă în încercarea de a crea noi forme spațiale. Sculpturile în spațiu ale artiștilor constructiviști erau elaborate de fapt pe baza unor principii plastice asemănătoare celor arhitecturale. Pevsner declara că prima operă constructivistă fusese turnul Eiffel. Artiștii constructiviști au acordat o mare importanță echilibrării spațiale și stabilirii de raporturi armonioase între volumele sculpturale și cele arhitecturale. Colaborarea strânsă cu arhitecții era de aceea firească pentru constructiviști, iar teoriile lor au influențat opera unor arhitecți ca frații Vesnin, Lissitzki, Golosov, Ghinsburg, Sobolev etc.

Astfel, **El Lissitzki** (1890—1941), adept entuziast al noului curent încă de la înființarea sa, proiectează o *Tribună*



EL LISSITZKY. Proiect pentru o clădire înaltă (1923).



V. TATLIN. Monument pentru Internaționala a III-a.

pentru oratori (1920), sub forma unui simplu schelet de oțel care susține o platformă în spațiu; în 1924 elaborează, împreună cu olandezul *Mart Stam*, un proiect pentru o *Clădire înaltă* cu o structură de beton îndrăzneță, construcția ieșind mult în consolă deasupra străzii. Frații **Alexandr, Leonid și Vladimir Vesnin** elaborează în 1923 un proiect constructivist pentru *Clădirea ziarului Pravda*; **M. Ghinzburg** — diverse proiecte de locuințe și clădiri administrative; **I. Golosov** — un proiect de bancă; **I. Sobolev** — proiecte pentru cluburi muncitorești; **M. Melnikov**, *Pavilionul U.R.S.S. la Expoziția de artă decorativă (Paris, 1925)* etc.

Aceste proiecte, rămase în mare parte pe planșetă, ilustrează o atmosferă de căutări febrile pentru găsirea unor noi expresii spațiale dominate de tehnicism; ele vădesc o mare forță imaginativă. Plastica volumetrică, dinamică, a structurilor create de constructiviști a contribuit la lărgirea noilor orizonturi ale arhitecturii moderne.

Constructivismul a cucerit imediat simpatia mișcărilor de avangardă din Occident. O expoziție deschisă în 1921 la Berlin, colaborarea lui Lissitzki cu Mies van der Rohe și Van Doesburg, lucrările trimise în 1924 la Bienala de la Veneția fac cunoscute în Occident experiențele artiștilor ruși. În 1922 ia ființă *Internaționala constructivistă*, la care

aderă și Van Doesburg; acesta publică în revista „De Stijl” *Manifestul* noii mișcări, în care principiile constructiviste fuzionau cu cele „elementariste” ale lui Van Doesburg. Arhitecții olandezi Rietveld, Mart Stam și van Eesteren colaborează cu mișcarea constructivistă; estetica acestora este adoptată de Le Corbusier și influențează puternic și mișcarea arhitecturală germană. Metodele de învățămînt tehnico-estetic folosite de constructiviști la Institutul de arte și meserii de la Moscova au fost reluate de noul institut de proiectare creat de Gropius — Bauhaus.

Alături de teoriile structurale ale raționaliștilor din secolul al XIX-lea, ideile constructiviste stau la originea tendinței arhitecturii moderne de a accentua și a pune în evidență cu claritate structura, tendințe ce apar în diferite moduri la toți arhitecții, de la Le Corbusier pînă la Mies van der Rohe; piloții folosiți de Le Corbusier, scheletul metalic al clădirilor lui Mies (care simulează în fațadă structura), structurile spațiale și cele suspendate pe cabluri de astăzi, toate formele plastico-structurale ale noii arhitecturi au fost intuite cu o mare putere de anticipație și au căpătat expresie plastică în viziunile artiștilor și arhitecților ruși din anii '20. Deși au plătit din plin tribut formalismului grafic și experimentalismului gratuit, aceste viziuni plastice s-au dovedit profetice.

O caracteristică aproape generală a numeroaselor curente artistice născute în preajma și după primul război mondial a fost tendința de a integra arhitectura într-o sinteză deplină cu toate artele. Din efortul comun al avangărzii artistice și al celei arhitecturale a rezultat un univers de forme plastice noi; aceasta a fost una din acțiunile culturale cele mai semnificative ale secolului nostru, care a izbutit să realizeze, într-o comuniune spirituală pasionată, o categorică mutație estetică.

Expresionismul, cubismul, purismul, neoplasticismul, constructivismul încercau să determine formele arhitecturale, să le supună unor principii plastice absolutizate, adeseori în dauna necesităților funcționale și a logicii constructive; acest rezultat negativ era compensat însă prin largile orizonturi deschise în fața arhitecturii de noile viziuni plastice.

Tehnicizarea și specializarea treptată a arhitecturii — înfăptuite începînd din cel de-al patrulea deceniu al secolului — aveau să separe din nou cele două domenii, arhitectura găsindu-și căi de expresie proprii, specifice. Este însă incontestabil că perioada anilor '20 a fost extrem de fertilă pentru gîndirea arhitecturală și că mișcarea artistică de avangardă a adus o contribuție importantă la definirea limbajului plastic al arhitecturii moderne.

IV

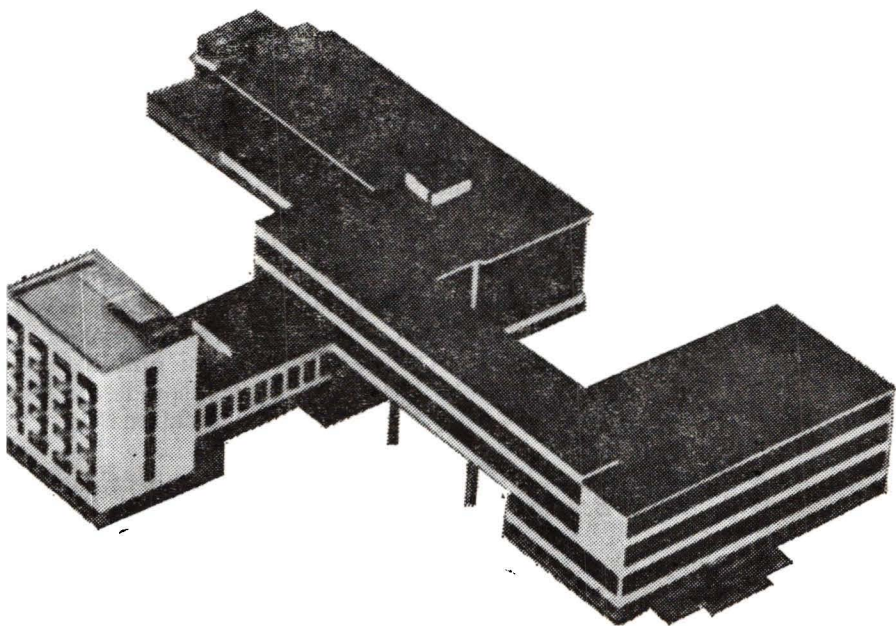
FUNCȚIONALISMUL OBIECTIV

O adevărată arhitectură ar trebui să fie proiectarea vieții însăși, ceea ce implică o profundă cunoaștere a problemelor biologice, sociale, tehnice și artistice...

Vreau ca tânărul arhitect să creeze în mod independent forme pure și adevărate, rezultate din condițiile tehnice, economice și sociale în care se găsește, în loc să impună mediului înconjurător o formulă învățată pe dinafară.

WALTER GROPIUS

WALTER GROPIUS. Clădirea
Bauhaus. Dessau (1926). Vezi
fig. de la p. 175 și planșa VI. 3 și 6.



1. ARHITECTURA GERMANĂ ȘI DEUTSCHER WERKBUND

Perioada Werkbundului a marcat completa schimbare a poziției arhitectului în Germania. A fost recunoscut faptul că arhitectul are un rol în formarea spiritului epocii sale.

SIEGFRIED GIEDION

Raționalismul lui Otto Wagner sau Loos n-a avut un răsunet prea mare în Germania. Arhitectura germană pășea direct de la neoclasicism și eclectism la Jugendstil, fără a trece printr-o perioadă de experimentare a sistemelor constructive noi, ca în Anglia sau Franța. Condițiile concrete din Germania — dezvoltarea industrială târzie și climatul spiritual, impregnat de clasicism și de romantism — au făcut ca mult timp să nu apară schimbări arhitecturale legate de dezvoltarea tehnicii și a metalurgiei.

Tendințe raționaliste aveau să pătrundă însă din vest, odată cu sosirea din Belgia, în 1901, a lui Van de Velde, chemat de marele duce de Saxa-Weimar în calitate de consilier artistic. La Weimar, Van de Velde fondează Școala de arte decorative (*Kunstgewerbeschule*), care-și deschide porțile în 1906, într-o clădire proiectată și executată sub conducerea sa. Această construcție reflectă noua orientare, raționalistă, a lui Van de Velde, care părăsise stilul Art nouveau.

În noua școală, Van de Velde aplică un nou sistem de învățământ, bazat pe cultivarea sensibilității plastice și a inventivității spontane a elevilor, înlăturând orice reminiscențe istorice; el reușește să creeze în școală noi obiecte, cu forme raționale, pe care industria germană le răspîndește, pregătind terenul pentru victoria curentului funcționalist în Germania.

Două mari personalități dominau pe atunci arhitectura germană: *Peter Behrens* și *Hermann Muthesius*.

Ca și Van de Velde, **Peter Behrens** (1868—1940) fusese pictor și ajunsese la arhitectură după o activitate intensă în domeniul artelor aplicate. După cursurile de pictură urmate la Karlsruhe și Düsseldorf (între 1886—1889), el își începea activitatea de creație ca gravor, fiind influențat de decorativismul Jugendstil-ului. Dar în 1898, după o călătorie în Italia, el se consacră unei activități cu totul noi pe atunci: creația de modele pentru producția de serie a unei mari fabrici de sticlărie.

În 1899 ia parte la activitatea unui grup artistic din Darmstadt — **Grupul celor șapte**, din care făceau parte și arhitecții Olbricht și Huber și care urmărea strângerea legăturilor dintre artele plastice și arhitectură. La fel ca altădată Morris și Van de Velde, și probabil sub influența celor doi arhitecți din grup, Behrens își construiește propria locuință, pe care o mobilează și o decorează într-un stil influențat în egală măsură de Van de Velde și de Mackintosh.

Între 1903—1907 se află la conducerea Școlii de arte din Düsseldorf. Aceasta e perioada în care se formează stilul său sobru, funcționalist și raționalist în rezolvarea planurilor, dar încă de o rigiditate neoclasică în plastica sa, care este greoaie și ieșită din scara umană; acest stil este foarte apropiat de cel al lui Berlage, de care-l unește gustul pentru zidăria nudă de cărămidă și pentru formele romanice.

În anul 1907 se petrece un eveniment de o deosebită importanță pentru dezvoltarea artelor aplicate și a arhitecturii germane: ia ființă **Deutscher Werkbund** (Asociația germană a artiștilor decoratori); animatorul și fondatorul acestei asociații este arhitectul **Hermann Muthesius** (1861—1927).

În timpul unei lungi șederi în Anglia (între 1896 și 1903 Muthesius fusese atașat cultural al ambasadei germane la Londra) el avusese posibilitatea să studieze arhitectura și locuința modernă engleză și să se familiarizeze cu produsele asociației Arts and Crafts. Analizînd realizările lui Voysey și ale celorlalți arhitecți din tînăra generație, el apreciaze spiritul novator al concepției lor funcționaliste. La întoarcerea în Germania, Muthesius publică mai multe lucrări despre arhitectura engleză, dintre care *Das englische Haus* (Locuința engleză), apărută în 1905, are un puternic răsunet, contribuind la apariția unor studii destinate să adapteze

locuința germană noilor cerințe ale vieții și s-o înzestreze cu echipamentul tehnic modern.

Creată după modelul englez al societății Arts and Crafts, asociația Deutscher Werkbund își propunea ca scop îmbunătățirea calității produselor industriale. Ea înființa un centru de studii și grupa toate forțele artistice dornice să se consacre acestei probleme: *Van de Velde, Heinrich Tessenow, Josef Hoffmann, Hans Poelzig* etc.

Deși a întâmpinat la început o puternică opoziție atât din partea cercurilor artistice cât și din partea conducerii industriilor, Werkbundul s-a impus totuși repede, demonstrând că o formă îngrijită din punct de vedere estetic și o execuție perfectă a obiectelor de serie asigură produselor industriale o valoare comercială mai ridicată. Ideea era nouă pentru epocă și industria nu era încă pregătită s-o accepte; dar demonstrarea ei în practică a dovedit justetea ei, iar unul dintre primele rezultate a fost angajarea de către unele mari uzine a unor consilieri artistici din rândurile Werkbundului.

Așa s-a făcut că în 1907 Behrens a devenit unul dintre primii **industrial-designeri** din lume, fiind angajat de către colosul industrial AEG din Berlin (care grupa o armată de 60 000 de muncitori) pentru o misiune inedită: să proiecteze atât halele de lucru, magazinele de desfacere a produselor și expozițiile de prezentare ale firmei, cât și aparatele și obiectele ce urmau a fi produse și, de asemenea, să elaboreze cataloagele, prospectele, hîrtia cu antet, ambalajele etc. Atelierul său — prin care au trecut printre alții Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier — a devenit astfel prima școală de designeri, specialiști în crearea formelor noi ale produselor industriale, menite să le adapteze perfect funcției lor, să le dea armonie și sensibilitate și să le imprime amprenta unei personalități artistice creatoare.

Congresul Werkbundului din 1911 a marcat o dată importantă în activitatea asociației; discuțiile purtate scoteau în evidență faptul că, spre deosebire de antimașinismul lui Morris și al mișcării Arts and Crafts, Werkbundul accepta mașina ca pe un fenomen ireversibil, impunându-i să devină principalul mijloc al unei producții de serie perfecte, de înaltă calitate. În locul filoartizanatului englezesc, se preconiza **folosirea mașinii ca o puternică prelungire a uneltei manuale**, supusă voinței meșteșugarului și artistului. În

acest mod prindea viață ideea raționaliștilor francezi, care de la Viollet-le-Duc la Souriau, susținuseră posibilitatea unei **integrări a industriei și artei**.

Ca exponent al teoriilor Werkbundului, Muthesius afirma că **forma trebuie să aibă atît calități estetice cît și morale, iar la baza întregii producții industriale trebuie să stea calculul matematic, condiție a oricărei perfecții formale**. Nici nu se putea o mai strălucită expresie a concepțiilor raționaliste, care uniseră dintotdeauna știința cu arta și estetica cu morala.

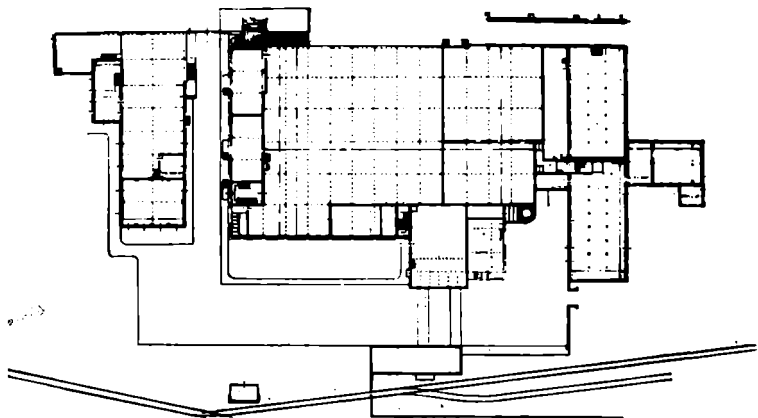
Dar în 1914, reuniunea anuală a Werkbundului punea față în față două opinii divergente: de o parte, cea a lui Muthesius, care apăra standardizarea ca manifestare supremă a aplicării calculului la obținerea perfecțiunii produsului industrial; de altă parte, concepția lui Van de Velde, care în numele libertății depline de creație a artistului, individualist și subiectivist, afirma că arta nu se poate supune nici unei constrîngerii și nici unui model, că între creația artistică și cerințele impuse de producția de serie industrială nu poate exista nici un punct de contact. Se manifesta astfel din nou opoziția dintre tendințele raționaliste și cele subiectiviste, care avea să se reflecte mai tîrziu în drumurile divergente ale principalelor școli artistice și arhitecturale germane din anii '20: Școala expresionistă și Școala funcționalistă a Bauhaus-ului.

2. WALTER GROPIUS

Din punct de vedere social, nu ne este egal dacă muncitorul de fabrică modern lucrează în cazărmi industriale pustii, urîte, sau în spații bine proporționate. El va contribui mai bucuros la obținerea unor valori colective mai mari acolo unde locul său de muncă — conceput de un artist — va veni în întîmpinarea simțului său de frumos și va acționa ca un stimulent împotriva monotoniei muncii mecanice.

WALTER GROPIUS, 1913

Walter Gropius (1883—1969) urmează arhitectura la Munchen (între 1903 și 1905) și la Berlin (1905—1907); își începe activitatea în cadrul agenției de arhitectură și



WALTER GROPIUS. Uzina „Fagus“. Alfeld-am-der-Leine (1911). Plan. Vezi planșa VI, 1

design a lui Behrens (1907) unde rămîne pînă în 1910. În acest an părăsește agenția lui Behrens pentru a-și deschide propriul său atelier de arhitectură și estetică industrială, consacîndu-se arhitecturii de interior și mobilierului, precum și modelelor de caroserii pentru automobile sau locomotive. În anul 1911 el creează ceea ce Giedion avea să numească un „neșteptat manifest al unui nou limbaj arhitectural”: *Uzina Fagus de la Alfeld a.d. Leine*, proiectată împreună cu arhitectul *Adolf Meyer* (1881—1929).

Conjunctura era favorabilă: arhitectura industrială fusese lăsată pe mîinile tineretului, arhitecții „en vogue” ocupîndu-se de marile comenzi oficiale. În plus, Gropius găsise în Karl Benscheidt un industriaș cu vederi largi.

Din punct de vedere structural, clădirea uzinei nu prezenta nici o inovație, avînd stîlpi în fațada principală și un perete portant în cea posterioară. Dar fațada principală era formată dintr-un simplu panou de sticlă așezat în fața stîlpilor și ancorat de la interior cu elemente metalice. Era primul „*perete cortină*” din istoria arhitecturii moderne — astăzi folosit în mod curent — o membrană de sticlă al cărei rol era doar de a proteja interiorul construcției de intemperii și de zgomot, funcția portantă fiind preluată de structură. Rezultatul plastic era surprinzător, construcția căpătînd o suplețe și o transparență ce contrastau puter-

nic cu zidăria greoaie, de o solemnitate neoclasică, a construcțiilor lui Behrens.

Planul simplu, modulat, determinat cu strictețe de procesul tehnologic, înlătura cu hotărîre orice reminiscență compozițională academică, simetria cu orice preț și căutarea de efecte plastice fără justificări funcționale.

Ușurința construcției era încă și mai mult marcată de rezolvarea dată colțului: în locul unui masiv de zidărie sau al unui stîlp (menite să întărească partea mai vulnerabilă a clădirii) colțul era format din intersecția a doi pereți de sticlă care păreau a pluti în spațiu fără nici o susținere. Predominanța categorică a „golului” față de „plin” demonstra marile posibilități plastice ale noilor materiale și ilustra o nouă concepție în arhitectura industrială.

De la *Garajul Ponthieu*, nici o construcție nu exprimase atît de laconic și în același timp atît de armonios un spațiu destinat activității de producție, obținînd cu economie de mijloace o expresie arhitecturală nouă și îndrăzneată. Nu era doar o împlinire fericită, ci rezultatul deliberat al unor noi principii arhitecturale, pe care Gropius avea să le precizeze puțin mai tîrziu în articolul *Dezvoltarea construcției industriale moderne*, publicat în „Anuarul” Werkbundului pe 1913:

... „Înainte, fabrica însemna doar un rău necesar; lumea se mulțumea cu clădiri dezolante și mizerabile. Abia odată cu creșterea bunăstării s-au mărit și pretențiile. Întîi, s-au luat măsuri pentru o mai bună iluminare, încălzire și ventilare, iar ici și colo se mai chema apoi cîte un maestru constructor, care adăuga ulterior — de cele mai multe ori fără pricepere — diferite decorații subiective pe principalele clădiri de utilitate publică. Această metodă mai este, din păcate, folosită și astăzi. Punctele nevralgice sînt rezolvate superficial, iar caracterul clădirii este ascuns sub o mască sentimentală, împrumutată de la stilurile demodate, care nu are nimic comun cu caracterul serios al unei fabrici. **Este necesară cunoașterea aprofundată a noilor probleme de construcție, iar o concepție estetică trebuie să determine de la bun început formele de bază, eliminînd decorarea ulterioară. Arhitectul trebuie consultat de la stabilirea primelor baze ale construcției, deoarece numai astfel el va putea formula în mod rațional directive organizatorice constructorului, își va face o idee clară asupra desfășurării producției și va**

exprima sincer caracterul instalației și al tehnologiei. **Partea cea mai dificilă a muncii sale o constituie organizarea planului și proporționarea volumelor constructive, nu (așa cum mai cred unii) lipiturile ornamentale**“ (subl. n.).

Alături de tînăra generație de arhitecți, Gropius considera că timpurile noi reclamă o expresie proprie, originală, caracterizată prin forme precise, planuri bine organizate, o proporționare justă și unitară a formelor și culorilor, menită să elimine soluțiile întîmplătoare și să închege formele arhitecturale într-un tot exprimat cu forță artistică. El atrăgea atenția asupra unui factor esențial, cu totul nou pentru gîndirea arhitecturală a vremii, dar care urma să devină un principiu pentru arhitectura industrială modernă: **dispoziția interioară clară a unei uzine, ușor de înțeles prin expresia ei exterioară, duce la simplificarea și la ușurarea procesului de producție** arhitectul devenind astfel **un organizator al spațiului tehnologic**. Totodată, caracterul complet nou al construcțiilor industriale făcea imposibilă folosirea unor forme tradiționale, trebuia să stimuleze fantazia artistică a arhitectului.

Gropius demonstrase în mod strălucit cum pot fi mînuite noile materiale pentru obținerea unei expresii plastice și spațiale noi. Mergînd însă mai departe, el **nu-și limita ideile doar la sfera arhitecturii, ci le integra într-o concepție cu implicații sociale mai largi**; el susținea necesitatea de a crea spații de muncă frumoase, o ambianță capabilă să acționeze asupra sensibilității estetice a omului, îmbunătățindu-i nu numai condițiile materiale de muncă, ci și pe cele spirituale. Gropius protesta **împotriva tiraniei mașinii**, care într-o societate haotică supunea milioane de indivizi ritmului ei infernal, dezumanizîndu-i. **Standardizarea mecanismului practic al vieții** — spunea Gropius — **nu presupune neapărat ca individul să se transforme în robot, ci dimpotrivă, ca omul, eliberat în existența sa de o parte din balastul obligațiilor zilnice, să cîștige mai mult timp pentru a și-l dedica autodezvoltării**. Această concepție era completată de o înțelegere nouă, mai complexă, a **creației arhitecturale ca rezultat al unei munci colective**, de echipă.

În anul 1914, Deutscher Werkbund organiza la Köln o expoziție de artă industrială care avea să rămînă cea mai importantă manifestare artistică a epocii; *Behrens, Hoffmann,*

Van de Velde, *Walter Gropius*, *Bruno Taut* prezentau aici tot ce era mai nou în domeniul construcției în beton, oțel și sticlă.

Dezvoltându-și ideile asupra arhitecturii industriale, Gropius, în colaborare cu *Adolf Meyer*, proiectează o *Uzină — model pentru Expoziția de la Köln*. Răsturnînd toate principiile tradiționale, Gropius își concepea uzina cu o fațadă principală opacă, din zidărie de cărămidă, flancată de două turnuri de sticlă care formau cajele scărilor. Pe celelalte laturi, o galerie de sticlă da întregii clădiri o aparență de surprinzătoare ușurință. Scările helicoidale închise în caja de sticlă constituiau o insolită noutate; ochiul privitorului nu era obișnuit ca o scară să plutească în gol, fără a fi apărată de ziduri care să ofere senzația de siguranță. Circulația pe o astfel de scară părea a se face în vid, iar din exterior impresia produsă era cea a unei „mișcări oprite și imobilizate în spațiu” (Giedion). Era o concepție nouă, făcînd parte din categoria de raporturi spațiale bazate pe ideea de integrare „interior-exterior”, pe care cu jumătate de secol înainte o inaugurase Paxton la *Crystal-Palace*. Această concepție avea să ducă — de la *Gropius* la *Mies van der Rohe* și de la *Neutra* la *Philip Johnson* — la tendința de a uni interiorul construcției cu natura înconjurătoare, dizolvînd treptat peretele plin pentru a lăsa în cele din urmă casa în mijlocul naturii, despărțită de aceasta doar printr-o fragilă și aproape invizibilă peliculă de sticlă.

Războiul avea să întrerupă activitatea constructivă a lui Gropius. Chemat în 1915 la Weimar pentru a conduce școala de arte în locul lui Van de Velde, el avea să înceapă abia în 1919 o activitate didactică cu importante consecințe pentru dezvoltarea arhitecturii moderne. Ideile sale teoretice se maturizaseră în anii războiului; în atmosfera frământată, revoluționară de după înfrîngere, el simțea, odată cu alții, necesitatea unei înnoiri arhitecturale totale. Mai tîrziu, el scria despre această epocă:

„Fiecare în propriul său domeniu de activitate aspira să contribuie la crearea unei punți între realitate și ideal. Acesta este momentul în care misiunea arhitectului mi-a apărut pentru prima dată cu intensitate. Am văzut că, în primul rînd, trebuia să se deschidă arhitecturii o nouă perspectivă, dar nu puteam spera ca aceasta să se înfăptuiască

numai prin propria mea contribuție arhitecturală; ea trebuia realizată prin educarea unei noi generații de arhitecți în contact strâns cu noile mijloace de producție, într-o *școală-pilot* care să izbutască să dobândească importanță și autoritate. Am văzut de asemenea că pentru a face acest lucru posibil este necesar un întreg corp de colaboratori și asistenți, care să lucreze nu ca o orchestră ce ascultă de bagheta dirijorului, ci independent, dar colaborând pentru propășirea unei cauze comune”.

Așa s-a născut ideea Bauhausului, școala-pilot în care un grup artistic de avangardă a încercat și a izbutit să educe o întreagă generație de arhitecți în spiritul unei strânse legături cu viața și cu societatea.

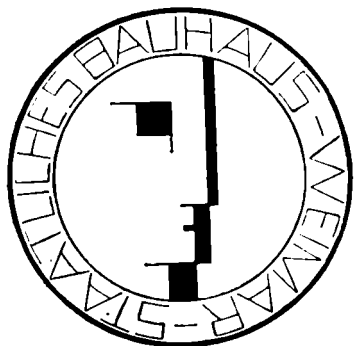
3. BAUHAUS — O NOUĂ UNITATE ÎNTRE ARTĂ ȘI TEHNICĂ

Bauhausul n-a fost un institut cu un program clar; el a fost o idee și Gropius a formulat cu mare precizie această idee: *artă și tehnică — o nouă unitate*. El voia ca Bauhausul să cuprindă pictura, sculptura, teatrul, ba chiar și baletul, textilele, fotografia, mobilierul — pe scurt, totul de la ceașca de cafea până la urbanism.

MIES VAN DER ROHE

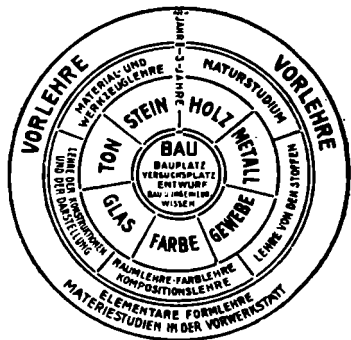
Prin contopirea deliberată a Academiei de arte și a Școlii de arte decorative din Weimar într-o unică instituție de învățământ denumită **Staatliches Bauhaus** (Școala de stat pentru construcții) își începea existența o școală de arte și arhitectură care a fost unică prin încercarea ei de a lega creația artistică și meseria manuală, arta și tehnica, arhitectura cu artele plastice, artele aplicate și industria, într-o sinteză atotcuprinzătoare.

Primii ani de existență ai acestei școli s-au desfășurat în atmosfera tulbure, de criză socială și avînt revoluționar ce a urmat după înfrîngerea Germaniei în primul război mondial.



a

BAUHAUS. a — Emblema școlii.



b

b — Planul de învățămînt.

Gropius aderase la **Consiliul Muncii pentru Artă**, asociație formată din numeroși arhitecți și artiști, care înscrisă în fruntea primului său manifest lozinca: „Arta și poporul vor fi unul”. La sfîrșitul anului 1918 se înființase **Grupul Noiembrie**, care cerea tuturor artiștilor revoluționari, atît expresioniști cît și cubiști, care rupseseră cu vechile forme de artă, să se unească și să colaboreze în numele viitorului artei. În lumina acestui apel, Consiliul Muncii pentru Artă își propunea să pună la punct „un plan de arhitectură utopică” cuprinzînd proiecte de arhitectură, pictură și sculptură. După dizolvarea sa în 1921, sarcinile arhitecturale ale Consiliului au fost preluate de către **Cercul celor zece (Zehnering)** format din *Bartning, Gropius, Häring, Hilbersheimer, frații Luckhardt, Mendelsohn, Mies van der Rohe și frații Bruno și Max Taut*. Această grupare — transformată mai tîrziu în asociația profesională **Der Ring** (Cercul) — lupta pentru *promovarea arhitecturii moderne* și pentru rezolvarea problemelor arhitecturale ridicate de o sarcină atît de importantă pe plan social ca aceea a *construirii marilor centre muncitorești și a locuințelor „minimale”*.

Era firesc ca aceste preocupări sociale să se reflecte în programul și activitatea școlii; ca urmare, în primii ani de existență, la Weimar, ea a avut de întîmpinat numeroase greutăți de ordin administrativ și politic, guvernul landului fiind speriat de radicalismul ideilor Bauhausului. După cum notează Giedion, Bauhausul luase naștere sub o constelație în același timp favorabilă și nefavorabilă; favorabilă, pentru

că în toate domeniile, totul era în mișcare, „aerul părea că explodează de sarcini noi” și astfel s-a putut înființa o școală de stat care și-a propus sarcini revoluționare și care a creat forme noi în numeroase domenii ale artei; dar în același timp, împrejurările externe îi erau nefavorabile și în lupta neconținută pe care a trebuit s-o ducă împotriva forțelor reacționare ostile ea a fost strivită.

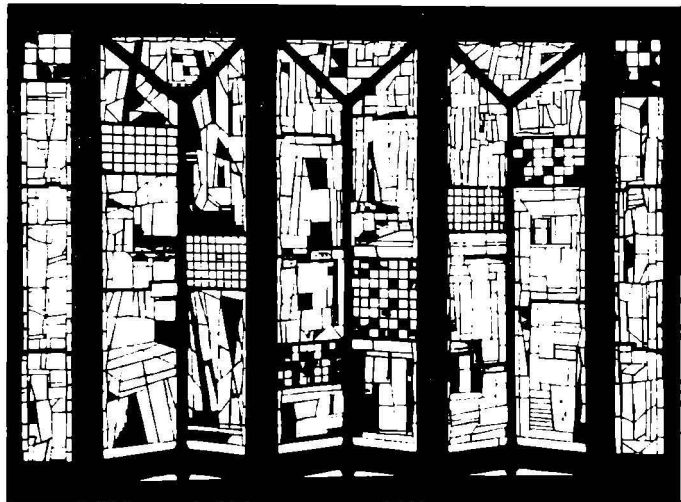
Perioada de la Weimar a școlii a fost o perioadă de experimentări de laborator. Gropius reunise un grup de profesori făcând parte din avangarda mișcării artistice europene: *Klee, Kandinsky, Feininger, Itten, Schlemmer, Moholy-Nagy* etc. Uniți prin același nihilism față de trecutul și prezentul burghez, prin aceeași ură pentru academism, ei urmăreau găsirea unor noi mijloace de expresie artistică, corespunzătoare omului contemporan. La aceste tendințe s-au adăugat încercările grupului olandez *De Stijl*, în frunte cu *Van Doesburg*, de a influența *Bauhausul* — considerat prea „expresionist” — pe linia „neoplasticismului” lui *Mondrian*.

În primii săi ani școala a suferit într-adevăr influențele expresionismului; frontispiciul primului manifest al școlii, desenat de *Lyonel Feininger*, este concludent în această privință. Dar școala își propunea de la început un program care — cel puțin în domeniul arhitecturii — era raționalist. Gropius voia o sinteză a artelor realizată în vastul domeniu al construcțiilor, o arhitectură modernă „atotcuprinzătoare ca însăși natura umană”. Pentru Gropius, scopul arhitecturii era să creeze o unitate din complexul de probleme tehnice, sociale și plastice ale construcției.

Manifestul lansat de *Bauhaus* în 1919 preciza:

„Scopul final al oricărei activități creatoare este construcția. Ornamentarea ei constituia înainte principala preocupare a artelor plastice. Astăzi ele se complac într-o mulțumire de sine egoistă de care vor putea fi eliberate doar printr-o colaborare conștientă a tuturor factorilor interesați. **Arhitecților, pictorilor și sculptorilor le revine sarcina de a se strădui să cunoască și să înțeleagă din nou structura complexă a construcției în ansamblul și în părțile ei componente; atunci operele lor se vor impregna de la sine de spiritul arhitectural pe care l-au pierdut, datorită artei de salon (subl. n.).**

Arhitecți, sculptori, pictori — cu toții trebuie să ne reîntoarcem la meșteșug!... Să formăm deci o nouă breaslă



JOSEF ALBERTS. Vitraliu pentru vila Sommerfeld (1922).

a meșteșugarilor, eliberată de vechea tendință de a ridica un zid despărțitor între... artiști și meșteșugari! Să ne unim aspirațiile, să gândim și să creăm împreună noile construcții ale viitorului, care să întruchipeze totul: arhitectura, plastica și pictura într-o unică creație“.

Așa cum subliniază *Giulio Carlo Argan*, în gândirea lui Gropius construcția însemna „**tot ce fac oamenii pentru a modifica, a adapta, a organiza și a defini ambianța existenței în comun**“. El considera că există o unitate fundamentală între toate genurile de proiectare și viață, înțelegând prin proiectare **organizarea, din punct de vedere al funcțiunilor și al formelor, a tuturor produselor făurite de om, de la scaune și pînă la orașe**. În acest sens proiectarea devenea o parte integrantă a vieții, necesară fiecărui om și interesînd pe fiecare în organizarea cadrului de viață al societății. Aceasta ducea, după Gropius, la „o cetățenie comună a tuturor formelor de muncă de creație și la interdependența lor logică în cadrul lumii moderne“, menită să-l scoată pe artist din turnul său de fildeș, să-l facă să renunțe la teoria „**artei pentru artă**“ și să-l reintegreze în viața reală, de muncă zilnică, productivă. Pornind de la aceste principii, Bauhausul s-a străduit, pe de o parte, să realizeze **reunirea tuturor**

artelor în cadrul construcției, iar pe de alta, să făurească o unitate între artă și industrie, consacându-se proiectării produselor tehnice. El a urmărit să medieze, prin artă, trecerea de la artizanat la industrie, dar să împiedice, în același timp, ca mecanismul industrial „să distrugă sensul viu al realității, conștiința liberă a valorilor, inventivitatea, gustul participării individuale la acțiunea colectivă, care a dat secole întregi o fundamentare etică și estetică a economiei artizanatului, făcînd din el marea putere progresivă a civilizației“.

În anul 1923, Bauhausul a organizat la Weimar, la cererea oficialităților, o mare expoziție a lucrărilor realizate în cei patru ani de existență. Expoziția — avînd ca temă programul principal al școlii: *Artă și tehnică — o nouă unitate* — prezenta studiile teoretice și obiectele executate de elevii școlii în materiale diverse. Succesul expoziției n-a împiedicat însă ca în anul următor opoziția conservatoare să determine guvernul Turingiei să închidă școala.

Orașul lui Goethe și al tradițiilor clasice, Weimar, nu fusese locul cel mai potrivit pentru desfășurarea activității Bauhausului. Ducînd o luptă continuă pentru a-și asigura condițiile de existență, Bauhausul e nevoit în 1925 să-și găsească o altă reședință. Astfel s-a încheiat perioada de experiențe de la Weimar.

Cu cîteva luni înainte luase ființă cercul „**Prietenii grupului Bauhaus**“ care număra în conducerea sa personalități de frunte ale intelectualității germane: *Peter Behrens, Albert Einstein, Oscar Kokoschka, Gerhardt Hauptmann, Franz Werfel, Arnold Schönberg*. Numeroase orașe — *Mannheim, Frankfurt, Darmstadt, Dessau* se oferiră să găzduiască școala, care optă în cele din urmă pentru Dessau. Aici i se puseră la dispoziție fondurile necesare pentru construirea unui nou local, care fu proiectat de Gropius.

La Dessau școala și-a revizuit programul, afirmîndu-și principiile raționaliste, numind ca profesori de atelier pe cîțiva foști elevi și fixîndu-și mai precis sarcinile: un învățămînt reunind proiectarea, tehnica și practica de atelier; lucrările experimentale de arhitectură și arte decorative; elaborarea de prototipuri pentru producția industrială și vînzarea de modele pentru industrie. Faptul că sectorul de arhitectură a fost lărgit și că unele cursuri au fost preluate

de către absolvenții ai școlii, educați în principiile unirii artei cu problemele practicii industriale, au contribuit în mare măsură la accentuarea caracterului realist al Bauhausului și la eliberarea sa de căutări formale sterile. Linia școlii a început să se îndrepte de la „arte și meserii” către „artă și tehnică”, spre o mai largă înțelegere a arhitecturii și a designului; proiectarea de prototipuri pentru industrie a devenit o activitate permanentă, asigurând o strânsă legătură cu practica și cu cerințele tehnologice.

Munca de proiectare, de construcție, de decorare interioară și de echipare cu mobilier și instalații tehnice a noii clădiri a școlii a reunit într-o colaborare strânsă toate forțele profesorilor și elevilor. Realizarea ansamblului — într-un timp scurt, de un an — a însemnat concretizarea tuturor principiilor Bauhausului și, în primul rînd, a ideii de a reproiecta forma tuturor obiectelor, începînd cu clanțele și mobilierul și terminînd cu clădirea și ansamblul urbanistic.

Cu clădirea Bauhausului, Gropius făcea un mare pas înainte față de lucrările sale anterioare; acesta era rolul clarificărilor teoretice și al experiențelor din primii ani de învățătură ai noii școli. **O nouă concepție spațială arhitecturală era aplicată pentru prima oară într-o construcție complexă**, care rupea atît prin conținut, prin rezolvare funcțională și constructivă, cît și prin formele sale plastice, cu toate dogmele trecutului.

Învechita concepție medievală a separării profesorilor de elevi și a învățămîntului de locuință era înlocuită cu o concepție modernă, democratică, a unirii într-un unic colectiv de muncă a elevilor și profesorilor. În locul unei universități rigide, de tip Oxford sau Cambridge, un program școlar complex reunea, într-o oază de studiu și concentrare, școala cu atelierele și clasele ei, căminul studentesc și locuințele profesorilor, cantina, sălile de mese, de conferințe și de spectacole, cu conducerea administrativă, birourile și atelierul directorului.

În locul unei clădiri unice — în al cărui volum rigid să fie îngrămădite cele mai diverse funcțiuni, stînjenindu-se reciproc și cerînd rezolvări spațiale diferite —, construcții diferențiate potrivit specificului lor, net delimitate și în același timp funcționînd în strînsă dependență. Accentul principal era pus pe școală, care conținea atelierele, sălile

de cursuri și cele de expoziție, ce se puteau combina; un imens perete vitrat unea întregul volum. Căminul era un bloc de șase etaje cuprinzând 28 de camere-studio, legat de școală printr-o galerie pe piloți, care îngloba cantina, sala de spectacole și amfiteatrul. Un corp separat cuprindea școala profesională, legată de corpul principal printr-o pasarelă în care erau amplasate birourile administrației și atelierul lui Gropius. **Volumele și funcțiunile se întrepătrundeau, realizând unitatea ansamblului, asigurând circulația rapidă și logică între toate părțile componente.**

Sistemul constructiv era de asemenea diferențiat, fiecare funcțiune fiind realizată în modul cel mai adecvat și mai rațional. Rupînd-o cu teoria „fațadei principale” și a „punctului de vedere unic”, dogmatizată în secolele precedente, Gropius **ridica în spațiu volume independente, astfel tratate plastic încît să imprime fiecăruia caracterul necesar** — școală, birouri administrative sau locuințe —, înlăturînd ornamentul devenit inutil și lăsînd noile materiale să-și dezvolte posibilitățile plastice. Și aceasta, nu la întîmplare, ci potrivit unor noi reguli **estetice, unor noi principii de proporționare și echilibrare, unei noi viziuni spațiale.**

Perioada de șase ani în care a funcționat la Dessau a fost perioada cea mai productivă și mai eficientă a școlii, cu un larg răsunset pe plan internațional. Experiența Bauhausului este răspîndită prin numeroase cărți — editate începînd din 1925 în celebra colecție *Bauhausbücher*, sub directa îngrijire a lui Gropius și tehnoredactate de Moholy-Nagy — și prin revista școlii, al cărei prim număr apare în 1925. În anul 1926 institutul Bauhaus este recunoscut de stat ca Școală superioară de proiectare, iar în luna decembrie a aceluiași an se mută în noua sa clădire.

Dar în 1928 Gropius demisionează de la conducerea școlii, pentru a se putea dedica în întregime activității de proiectare. Este înlocuit pînă în 1930 de către **Hannes Meyer** — șeful secției de arhitectură al școlii — și apoi de către **Mies van der Rohe**. În anul 1932, deputații naziști din consiliul comunal obțin închiderea Bauhausului, care se mută la Berlin, devenind o instituție particulară. În aprilie 1933, naziștii ocupă sediul școlii, iar consiliul profesoral, în frunte cu Mies van der Rohe, hotărăște autodizolvarea Bauhausului.

Astfel și-a încheiat activitatea, după 13 ani de existență dramatică, prima școală de arhitectură modernă și design din lume.

Importanța concepțiilor sale raționale și multilaterale pentru învățămîntul artelor și arhitecturii nu mai trebuie demonstrată azi, cînd principiile lui Gropius au fost însușite de multe școli avansate de arhitectură; trebuie însă subliniat faptul că aceste principii au fost elaborate în anii 20 ai secolului nostru, cînd marea majoritate a școlilor de arhitectură erau dominate de un învățămînt academic, rupt de viață.

Arhitectura modernă era încă opera cîtorva arhitecți îndrăzneți, neconformiști, care luptau din greu cu inerția obtuză a oficialităților și cu gîndirea arhitecturală retrogradă a majorității confrăților. Gropius reușise însă să închege o adevărată școală, să organizeze un învățămînt multilateral, pus pe baze noi, și ceea ce a preconizat și a înfăptuit Bauhausul în treisprezece ani de existență ține de domeniul miracolului. Numai în primii șase ani, școala a fost absolvită de peste 500 de elevi, care, în afara contribuției proprii în producția industrială sau în atelierele de proiectare, au avut un deosebit rol de propagandiști ai metodelor și concepțiilor Bauhausului în lumea întreagă. Astfel, a fost posibil ca spiritul școlii să capete numai într-un deceniu, o răspîndire universală.

După desființarea Bauhausului, metodele sale au continuat să exercite o **puternică influență pe plan mondial**, mai ales ca urmare a faptului că o bună parte din profesori și elevi emigraseră din Germania nazistă în diverse țări europene și în Statele Unite.

Totuși, Bauhausul murise. Nici o altă școală n-a putut să-i ia locul, nici una n-a mai avut un ascendent atît de puternic asupra practicii și gîndirii arhitecturale. Sarcina dezvoltării ulterioare a limbajului arhitectural rămînea în mîinile unui mic grup de creatori, care, după cum spunea un critic, în anul 1928 cînd se înființa asociația CIAM (Congresele internaționale de arhitectură modernă), încăpeau toți într-un singur autobuz.

4. METODELE DE ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI PROFESORII BAUHAUSULUI

Ne-am străduit să găsim o nouă metodă de educație menită să promoveze o nouă stare de spirit creatoare, care să ducă în cele din urmă la o nouă atitudine față de viață.

WALTER GROPIUS

Principalul aport al Bauhausului, originalitatea și nouitatea acestei instituții atât de deosebită de orice formă de învățămînt anterioară, a fost metoda sa pedagogică, sistemul său de organizare și de predare. Fără îndoială că apariția sa trebuie pusă în legătură cu noile metode pedagogice apărute la începutul secolului nostru — școala liberă, asocierea activității teoretice cu cea practică, accentul pus pe munca individuală a elevului —, dar în învățămîntul de artă și arhitectură doar Bauhausul a încercat o formulă originală, diferită de cea tradițională.

Încercînd să creeze proiectanți pentru industrie și meserii artistice, Bauhausul a elaborat un program complet și ordonat de însușire a tuturor meseriilor, cu tehnica și mijloacele lor specifice de expresie, îndreptat spre un obiectiv principal: munca de echipă în construcții.

Un curs preliminar, cu durata de 6 luni, dădea elevului primele noțiuni teoretice: proporție și scară, ritm, lumină, umbră, culoare. Paralel, elevul avea posibilitatea de a lucra practic, cu materialele și uneltele cele mai diverse, însușindu-și tehnicile și găsindu-și singur, după talent și aptitudini, domeniul în care dorea să activeze.

Cursurile începeau cu studierea proprietăților și a modului de prelucrare a pietrei, lemnului, metalelor, argilei, sticlei și textilelor, precum și cu studiul culorilor, și erau însoțite de lecții elementare asupra formei. Prin aceste cursuri se urmărea maturizarea elevului, dezvoltarea inteligenței, a sentimentelor și ideilor sale, formarea unui „tip complet”. Gropius considera că numai dacă elevul dobîndea de la început conștiința interdependenței fenomenelor din lumea înconjurătoare, el va fi în stare să-și dezvolte personalitatea

și să dea întreaga măsură a capacității sale creatoare; nu de un învățămînt specializat avea nevoie economia industrială — susținea el — ci de unul general, capabil să recompună o imagine globală a lumii, în locul sutelor de aspecte dispartate care izolează oamenii în loc să-i apropie.

Printr-o structură concentrică a învățămîntului, elevul căpăta de la început elementele esențiale ale proiectării și tehnicii, o perspectivă imediată a întregului domeniu al activității sale viitoare, pe care studiile ulterioare o adînceau și o lărgeau mereu; aceste studii, mergînd de la general la particular, se deosebeau de cursul preliminar doar prin nivel și grad de amănunțime, dar nu prin esență.

Mai tîrziu, elevul era deprins să-și exprime ideile — să dea o expresie vizibilă acestor idei — prin limbajul formelor plastice, care trebuia să fie cît mai obiectiv. Pentru aceasta, el urma să asimileze o serie de cunoștințe științifice asupra modului de organizare plastică a formei, și o teorie care să ofere o bază generală, suficientă „pentru a conduce mîna care modelează forma și a permite unui grup să lucreze împreună în mod armonios”. Pentru a înarma elevul cu o cunoaștere obiectivă a faptelor prin intermediul simțului vizual se studiau formele naturale, geometria, principiile de construcție, compoziția, spațiul, culorile, desenul, proporțiile, iluziile optice etc.

Urmărind să înlăture orice influență a învățămîntului academic, Gropius a scos în mod deliberat din programul de învățămînt cursurile de istorie a artei. Aceasta nu se datora însă unui nihilism cultural sau unei atitudini de negare a valorilor trecutului. Studenții Bauhausului ieșeau dintr-o lungă perioadă în care aceste valori fuseseră absolutizate; forțele lor creatoare fuseseră supuse unui profund complex de inferioritate, care nu ar fi putut fi înlăturat dacă s-ar fi continuat în mod organizat lăudarea nemăsurată a trecutului artistic. Gropius urmărea lichidarea acestui complex, de neîncredere în forțele creatoare proprii. Epoca nouă cerea eliberarea tuturor energiilor, pentru a merge înainte fără reticențe și fără inhibitoare priviri înapoi.

Gropius afirma că a impune studiul istoriei artei și a arhitecturii înainte ca elevul să fi dobîndit maturitatea necesară cristalizării unei concepții creatoare proprii și ca în el să se fi dezvoltat capacitatea de a trage din trecut

învățăminte pentru prezent, nu putea duce decît la o aglomerare de cunoștințe ne semnificative, moarte.

Noul sistem acorda o atenție deosebită practicii manuale în atelierele școlii. Ea avea scopul de a pregăti proiectanți care, datorită perfecte cunoașteri a materialelor și a modului lor de prelucrare, să poată influența direct producția industrială. În atelierele școlii erau executate de către elevi modele pentru producția de serie, tipuri-standard de obiecte de uz cotidian, care erau elaborate și perfecționate cu multă atenție. Elevii erau trimiși apoi să facă și un stagiu în uzine pentru a cunoaște metodele producției de serie. Pe de altă parte, muncitori calificați din uzine veneau să discute cu profesorii și elevii Bauhausului problemele și necesitățile industriei. Această influență reciprocă a dus la o perfectă integrare și la realizarea unor produse de serie de o înaltă calitate tehnică și artistică.

După trei ani de studii (desen și lucru manual), elevul dădea un examen pentru obținerea certificatului de *calfă*. Titlul de *maistru* era acordat după un nou ciclu de studii, consacrat construcțiilor: elevul învăța pentru aceasta desenul arhitectural și de execuție, făcea experiențe cu noile materiale de construcție și colabora cu șantierul de execuție. Școala asigura o pregătire de **arhitect**, de **designer** sau de **profesor** pentru cei dotați care terminau și ciclul al doilea.

Deși personalitățile ce conduceau acest învățămînt experimental erau foarte deosebite ca structură și concepție creatoare, Bauhausul a izbutit cu timpul să ajungă la o omogenizare a creațiilor sale, datorită spiritului de muncă în colectiv, cultivat cu multă grijă de Gropius.

Gropius considera că selecționarea celor mai potriviți profesori constituie un factor decisiv pentru a obține rezultate superioare într-o instituție de învățămînt, de calitățile personale ale acestora depinzînd succesul oricărei noi idei pedagogice. El acorda chiar o mai mare atenție calităților umane ale profesorilor decît pregătirii lor tehnice, deoarece considera că o colaborare fructuoasă cu tineretul depinde în primul rînd de caracteristicile personale ale maestrului. De aceea s-a ocupat personal de alegerea profesorilor, invitînd pentru a preda la Bauhaus o pleiadă de artiști străluciți, cărora le-a acordat deplina libertate de a-și experimenta

sistemele lor pedagogice și le-a creat totodată condiții pentru a-și desfășura mai departe activitatea personală de creație.

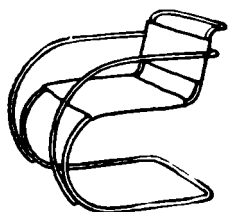
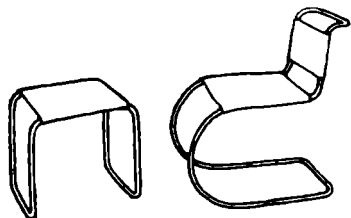
El declara că dacă o instituție a reușit să atragă oameni cu remarcabile calități artistice, ea trebuie de la început să le ofere largi posibilități pentru dezvoltarea lor personală, dându-le timp și spațiu pentru lucrări particulare. Lucrînd la operele proprii în cadrul instituției, ei dădeau naștere unei atmosfere de creație extrem de stimulatoare pentru dezvoltarea tinerelor talente. Gropius spunea: „Nimic nu dăunează mai mult viabilității unei școli de proiectare decît faptul că profesorii săi sînt obligați ani de-a rîndul să-și dedice întreaga lor activitate claselor. Chiar cel mai bun dintre ei obosește în acest cerc vicios și cu timpul se înăcrește. În fond, arta nu este o ramură a științei care să poată fi învățată pas cu pas, din cărți“.

Spre deosebire de materiile tehnice — care trebuiau predate într-un spirit științific riguros și organizat, cursurile de desen erau libere, la discreția artistului. Avînd scopul de a da orientare și impuls artistic muncii individuale a elevilor, ele nu erau prea dese, dar cuprindeau elementele esențiale pentru stimularea elevilor.

Talentul la desen — spunea Gropius — încă nu este artă. O educație artistică eficientă este doar cea care oferă hrană pentru imaginație și pentru forțele creatoare, cea care dă studentului o atmosferă **intensivă** de lucru. O astfel de atmosferă, un astfel de „fluid“ poate lua naștere doar prin unirea unui număr de personalități care să lucreze împreună pentru un scop comun. Este ceea ce a reușit să creeze Gropius la Bauhaus, imprimînd tuturor personalităților creatoare ce lucrau aici un crez comun care urmărea **legarea artelor plastice cu arhitectura** într-o atotcuprinzătoare sinteză.

Gropius considera mișcarea artistică a timpului mai avansată decît cea arhitecturală. Iată de ce în această școală de arhitectură și construcții au fost atrași să lucreze numeroși pictori care au avut, în primii ani de existență ai Bauhaus-ului un rol important în formarea unor noi viziuni plastice arhitecturale.

Printre primii artiști invitați să lucreze la Bauhaus a fost tînărul pictor elvețian **Johannes Itten**, care predă pe atunci la Viena, după o metodă nouă și originală, compoziția și dezvoltarea simțului spațial. Gropius i-a încredințat lui



←
L. MIES VAN DER ROHE. Mobilier metalic (1928).

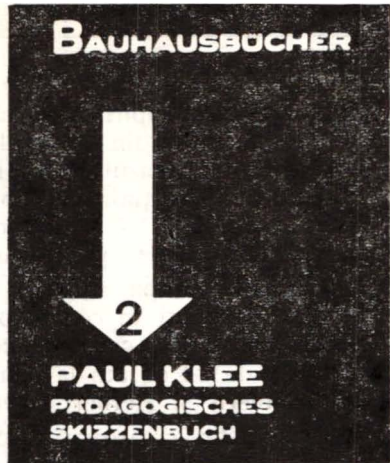
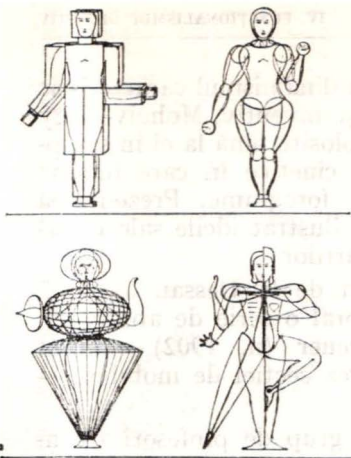
→
OSCAR SCHLEMMER. Costume pentru un balet (1926).

→
Coperta unui volum din colecția Bauhausbücher.

Itten „cursurile preliminare”, atât de importante în cadrul învățământului său „în trepte”. Subtil teoretician și bun cunoscător al psihologiei artei, Itten și-a putut aplica aici metodele pedagogice. Pe primul plan se afla studierea proprietăților materialelor, din cunoașterea cărora elevul dobîndea o mai bună înțelegere a structurii și a valențelor lor plastice, expresive.

Lionel Feininger (1871—1956), artist sensibil și receptiv la curente de avangardă, a fost printre puținii care au activat la Bauhaus de la înființare și pînă la închiderea școlii, în 1933. Pictor expresionist preocupat de problemele spațiului, influențat și de rezultatele experienței cubiste, Feininger urmărea crearea unei imagini a spațiului prin planuri constructive luminoase, limitate de drepte intersectate și ordonate ca fațetele unui cristal. Sub influența spiritului arhitectural al școlii, viziunea sa plastică avea să se simplifice, dobîndind o construcție clară și o mai mare profunzime. Personalitatea sa a contribuit în mare măsură la fixarea în școală a unui climat spiritual favorabil muncii creatoare.

Între 1920—1929 secția de teatru și cea de sculptură sînt conduse de pictorul **Oscar Schlemmer** (1888—1943). Regizor și dramaturg, Schlemmer încerca înnoirea limbajului teatral prin crearea de noi raporturi între om și mediu, între mișcare și spațiu, urmărind să realizeze o nouă sinteză artistică menită să pună în mijlocul unui univers umanizat, o măsură comună: figura umană. În 1923 el prelua con-



ducerea teatrului Bauhaus, iar în 1926 avea loc premiera lucrării sale *Baletul triadic*, a cărei muzică fusese compusă de *Hindemith*.

Marele pictor **Vassili Kandinsky** (1866—1944) predă la Bauhaus, între 1922 și 1933, cursurile de compoziție abstractă și pictură monumentală. Kandinsky are aici cea mai fecundă perioadă din creația sa — așa-numita perioadă „arhitecturală” — în care formele compozițiilor sale dinamice se precizează, orientându-se spre abstractizarea geometrică: puncte, fascicule de linii drepte sau frînte, dreptunghiuri, iar mai târziu cercuri.

Invitat în 1920, **Paul Klee** (1879—1940) rămîne la Bauhaus zece ani, predînd teoria artei, pictura pe sticlă și tapiseria. Sistemul său pedagogic — pe care-l expunea în 1924 în *Pädagogisches Skizzenbuch* (Carnet de schițe pedagogice) — se baza pe o metodă subtilă de analiză a posibilităților și valorilor plastice ale fiecărui semn, punct sau linie, înscrise pe hîrtie sau pe pînză, în vederea creării unei forme sau expresii plastice.

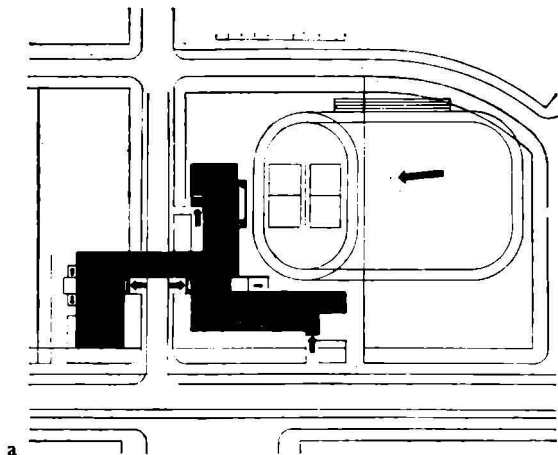
În perioada 1923—1928, pictorul și sculptorul **Laszlo Moholy-Nagy** (1895—1946), predă cursuri menite să aducă importante inovații în arta tiparului, fotografiei, publicității, sculpturii în materiale noi. Metoda sa, expusă în lucrarea *Von Material zu Architektur* (De la material la arhitectură) apărută în 1929, este bazată pe ideea de a înlocui

caracterul static al artei clasice prin dinamismul caracteristic vieții moderne. Spirit cercetător și inventiv, Moholy-Nagy a creat forme noi din materiale nefolosite pînă la el în sculptură — ca plexiglasul —, sculpturi cinetice în care lumina juca un rol esențial, fotomontaje, fotograme. Prezentarea grafică a colecției *Bauhausbücher* a ilustrat ideile sale novatoare în materie de paginație a cărților.

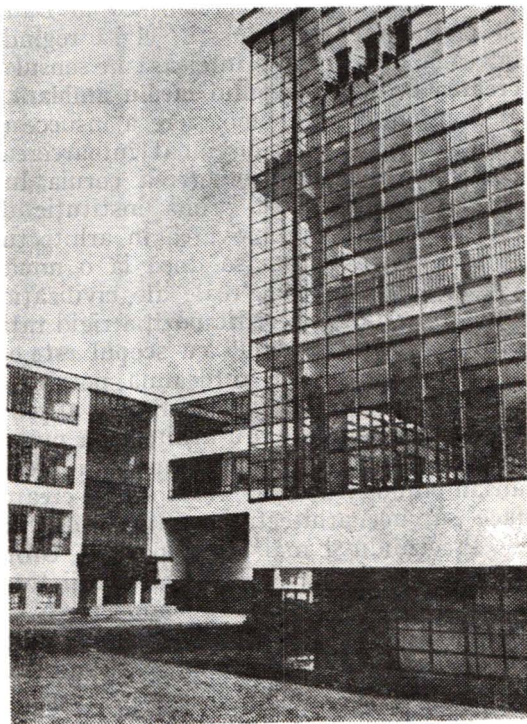
În sfîrșit, după 1926, în epoca de la Dessau a școlii, au fost cooptați în corpul profesoral o serie de absolvenți talentați, printre care **Marcel Breuer** (n. 1902) — numit la vîrsta de 22 de ani la conducerea secției de mobilier, — **Josef Alberts** și **Herbert Bayer**.

Activitatea creatoare a acestui grup de profesori a contribuit la creșterea prestigiului internațional al Bauhausului; manifestările și expozițiile profesorilor au constituit evenimente importante în viața artistică internațională, menținînd în permanență școala în centrul atenției mișcărilor de avangardă. Încă în anul 1921 Van Doesburg vizitase Bauhausul, încercînd, și în bună măsură reușind, să determine orientarea ei spre tendințele constructiviste ale grupului *De Stijl*; Malevici publică în 1926, în colecția *Bauhausbücher*, lucrarea sa *Lumea non-reprezentării*; tot în această colecție mai figurau lucrări de Mondrian, Van Doesburg, Oud, Klee, Kandinsky. În 1923 Klee își expunea lucrările la Berna, iar în 1924 la New York; în 1924 înființa, împreună cu Kandinsky, Feininger și Jawlensky grupul **Cei patru albaștri**. Prin Schlemmer, Bauhausul participa la încercările de modernizare a artei teatrale; Gropius elaborează în 1927 pentru regizorul și animatorul teatrului popular și politic revoluționar, *Erwin Piscator*, un proiect de *Teatru total*.

Această echipă de mari artiști și cercetători în domeniul formei a imprimat Bauhausului, încă de la început, o atmosferă de entuziasm creator, în care personalități din cele mai diferite, mergînd pe drumuri proprii și păstrîndu-și individualitatea, învățau să acționeze în spiritul aceluiași program, urmărind același scop: o muncă în colectiv, în care pe diverse planuri se elaborau forme noi, bazate pe noi viziuni spațiale și se urmărea realizarea unor sinteze între toate domeniile artei.



b



WALTER GRO-
PIUS. Bauhaus.
Dessau (1926) *a.* —
Plan de ansamblu.
b. — Detaliu.

5. PRINCIPIILE ARHITECTURALE ALE BAUHAUSULUI

Ideile culturale nu se pot răspîndi și dezvolta mai rapid decît noua societate pe care acestea caută să o servească. Totuși cred că nu merg prea departe afirmînd că în totalitatea viziunii sale colectivul Bauhausului a ajutat la restaurarea arhitecturii și a proiectării contemporane ca artă socială.

WALTER GROPIUS

ARHITECTURA ȘI VIAȚA

În domeniul arhitecturii, scopul Bauhausului nu a fost să promoveze un nou stil, ci să regîndească pe baze noi întreaga proiectare — înțeleasă în sensul ei cel mai general: **crearea formei întregului mediu ambiant**. „Un stil Bauhaus ar fi însemnat o recunoaștere a insuccesului nostru, mîrturisirea Gropius; ar fi însemnat întoarcerea la inerție, la academismul închistat împotriva căruia luptasem“.

Bauhausul a fost prima instituție din lume care și-a pus în program promovarea în arhitectură a unei stări de spirit creatoare apte să ducă la o nouă atitudine față de viață și de condițiile reale ale civilizației industriale.

Gropius analiza critic poziția rigid raționalistă exprimată de lozinca: **concordanța cu scopul este egală cu frumusețea**. Un corp uman este totdeauna potrivit scopului — spunea el — dar numai echilibrul armonios al proporțiilor și culorilor îi pot da frumusețe. În arhitectură numai îmbinarea armonioasă dintre funcțiune, tehnică și proporții poate conferi ansamblului frumusețe și tocmai crearea acestei armonii face sarcina arhitectului atît de dificilă și de complexă.

Precizîndu-și mai tîrziu poziția, Gropius scria în *Scope of total architecture* (Țelul arhitecturii totale): „O adevărată arhitectură ar trebui să fie proiectarea vieții însăși, ceea ce implică o profundă cunoaștere a problemelor biologice, sociale, tehnice și artistice... Scopul nostru principal ar trebui să fie producerea unui tip superior de om, capabil de o viziune sintetică și refuzînd să pășească prea devreme pe

căile strâmte ale specializării. Secolul nostru a produs cu milioanele «tipul expert»; să facem loc acum «tipului de amplă viziune». Consecvent acestui principiu — care a stat la baza întregii sale creații arhitecturale — Gropius a legat arhitectura cu practica, a dat elevilor săi **o nouă metodă de a gândi atît problemele profesionale, cît și pe cele ale vieții și societății**, ajutîndu-i să-și elibereze forțele creatoare de dogmatism.

În secolul al XX-lea — sublinia Gropius — arhitectura regăsea în sfîrșit legătura firească cu progresul tehnic, cu noile tipuri de materiale și structuri constructive. În toate țările avansate se dezvolta o nouă concepție constructivă, un spirit creator adînc înrădăcinat în viață și în societate, înglobînd într-un obiectiv unitar toate domeniile creației umane; bazată pe puternice mijloace tehnice, această concepție ducea la o structură nouă, dedusă din însăși natura construcției și din funcția pe care aceasta urma s-o îndeplinească.

„Trecuta epocă a formalismului — scria Gropius — a inversat ideea firească potrivit căreia caracterul unei construcții este cel care determină latura sa tehnică, iar aceasta din urmă, la rîndul ei, influențează structura; arhitecții au uitat ceea ce este fundamental și determinant, accentul trecînd asupra aspectului formal exterior și asupra mijloacelor respective de exprimare.

Noua concepție a structurii, care începe să se dezvolte cu încetul, se reîntoarce la un principiu de bază: **crearea unui obiect care să funcționeze corect — fie că este vorba de o locuință sau de o piesă de mobilier — presupune studierea prealabilă a naturii sale** (subl. n.). O asemenea studiere a principiilor de bază ale unei construcții depinde în aceeași măsură de mecanică, statică, optică și acustică, ca și de legile proporțiilor“.

Pentru Gropius, **proporția** este o categorie a universului spiritual, iar materialele de construcție și structura — suportul material prin care se manifestă concepția creatorului. Fiind legată de funcția constructivă, proporția îi conferă, dincolo de simpla valoare utilitară, tensiune și viață spirituală. Este firesc ca opera să poarte amprenta creatorului ei, deoarece acesta alege, dintre diverse soluții posibile ale unei teme date, pe cea care corespunde, în limitele impuse de epocă, personalității și sensibilității sale. Dar aceasta nu

trebuie să ducă la accentuarea caracterului individual, subiectiv, al operei, care trebuie să aibă o valoare obiectivă.

În contextul artistic al epocii, această viziune raționalistă a lui Gropius apărea ca o reacție împotriva subiectivismului expresionist, pentru legarea arhitecturii de problemele reale ale timpului și societății.

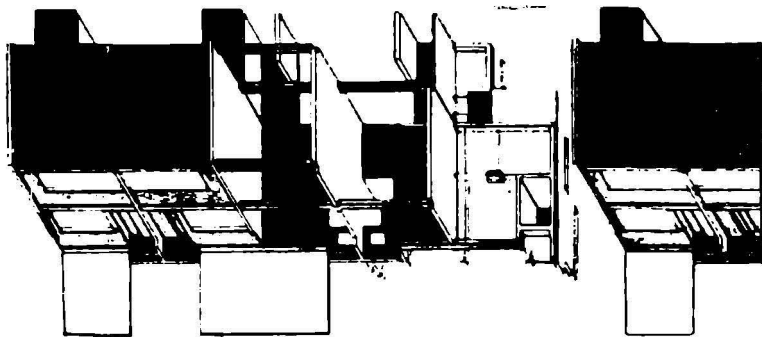
În realizarea de tipuri de obiecte de uz curent, Gropius vedea o stringentă necesitate socială. **El îngloba în categoria acestor obiecte și locuința**, ceea ce constituia un mod nou, revoluționar, de punere a problemei: această idee, enunțată și de Loos, impunea arhitectului stăpânirea unor noi metode de investigare a necesităților sociale și cunoașterea unui domeniu mult mai vast decât cel strict profesional.

LOCUINȚA STANDARDIZATĂ

La Bauhaus au fost create unele dintre primele **proiecte-tip de locuințe** moderne, concepute pentru a fi **prefabricate și executate în serie**.

Locuința pentru marile mase devenea, pentru prima oară în istorie, o problemă arhitecturală. Industria pune la dispoziția constructorilor o tehnică nouă și noi materiale, care eliberau arhitectura de servitutea milenară a zidului de sprijin. Fabricile trimiteau pe piața de consum milioane de obiecte de uz curent care ușurau viața și schimbau tradiții și obiceiuri adânc înrădăcinate de secole. Sub presiunea maselor care cereau condiții umane, civilizate de trai, se ridica problema cazării decente a milioane de oameni.

Trebuiau găsite noi tipuri de locuințe de masă, economice și prevăzute cu confort și echipament modern. Se propunea industrializarea și prefabricarea lor, pentru a le realiza în serii mari și la prețuri reduse, similar procesului continuu din industrie. Se ridica apoi problema creării unor noi tipuri de uzine, de clădiri administrative, de școli, teatre, centre social-culturale etc. Se pune sarcina remodelării așezărilor urbane, desfigurate de o dezvoltare haotică și făcând tot mai grea viața oamenilor, lipsiți de aer, soare, verdeță. În sfârșit, se impunea crearea unor noi viziuni spațiale, găsirea unor noi expresii plastice, corespunzătoare unor concepții estetice moderne.



WALTER GROPIUS. Locuințe prefabricate pentru Colonia de la Toerten, lângă Dessau (1926—1927).

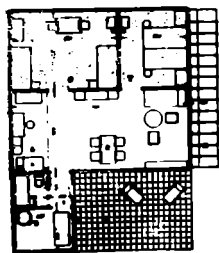
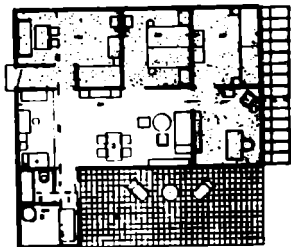
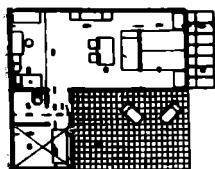
Nimeni nu stăpînea încă acest proces, care cuprindea toate domeniile vieții, răsturna toate valorile tradiționale și impunea elaborarea unor soluții cu totul noi.

Realismul lui Gropius și-a găsit în acei ani expresia deplină în atacarea acestor probleme de mare importanță pentru dezvoltarea societății contemporane, probleme pe care cu luciditate și clarviziune a încercat printre primii să le rezolve.

Spre deosebire de arhitecții de avangardă din alte țări, care lucrau singuri, izolați, Gropius avusese posibilitatea — și forța — de a crea un colectiv puternic, entuziast, pe care l-a îndrumat spre rezolvarea acestor sarcini. Astfel se explică de ce soluțiile elaborate în munca de echipă din cadrul Bauhausului au constituit, în toate domeniile abordate, puncte de cotitură care au rămas în parte valabile pînă astăzi.

A te ocupa de prefabricarea și standardizarea elementelor de construcție, într-un moment cînd nu existau nici măcar premisele unui interes cît de mic din partea statului sau a marii industrii, însemna nu numai un act de curaj, dar și o mare putere de previziune cu privire la dezvoltarea ulterioară a arhitecturii, la sarcinile sale sociale complexe și la cele mai raționale metode de rezolvare a acestor sarcini.

Punctul de vedere al lui Gropius, rămas valabil pînă astăzi, era următorul: industrializarea metodelor de construcție constituie un imperativ istoric; ea trebuie însă realizată prin **standardizarea și prefabricarea elementelor de**



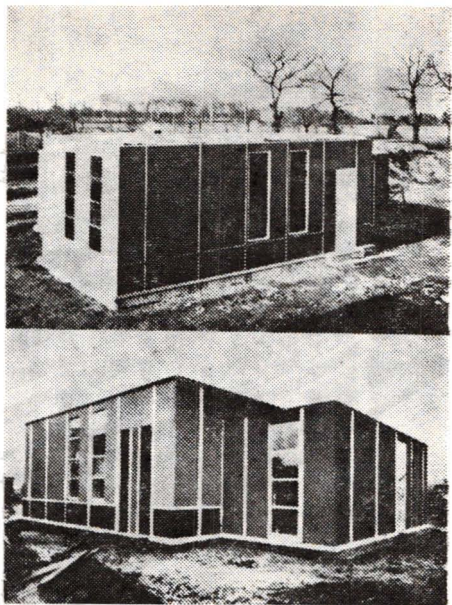
WALTER GROPIUS. Locuință prefabricată ce se poate amplifica pornind de la o unitate de bază (1928).

construcție și nu a clădirilor întregi, pentru a nu cădea în uniformitate și monotonie, pentru a păstra ansamblurilor personalitate și diversitate plastică prin modul variat de asamblare a acestor elemente.

Această latură a ideilor lui Gropius trebuie subliniată, deoarece ea răspunde unora din criticile ce i-au fost aduse.

Căutările în domeniul arhitecturii de masă — locuința individuală, blocuri colective, noi structuri urbane — înfăptuite la Bauhaus reprezintă de fapt o etapă a unui proces început mai demult, dar căruia Bauhausul i-a dat un impuls viguros: **procesul de socializare a arhitecturii, a trecerii ei din sfera individuală sau a cerințelor statului în sfera colectivității, a maselor, a necesităților stringente de viață.** Rolul lui Gropius și al școlii sale în această privință este deosebit de important; el poate fi apreciat la justa sa valoare abia astăzi când constatăm că majoritatea soluțiilor preconizate acum 50 de ani constituie bunuri comune, definitiv intrate în practica arhitecturală.

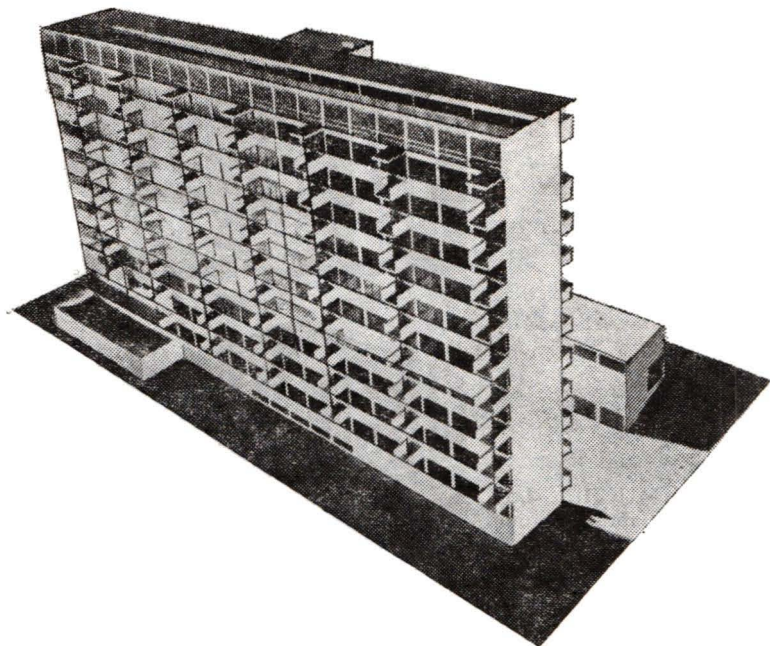
Iată, de exemplu, ce declara Gropius în anul 1924, într-un articol care nici azi nu și-a pierdut actualitatea: „Reducerea prețului de cost al construcției locuințelor este de o impor-



GEORG MUCHE. Locuință prefabricată din metal (1926).

tanță hotărîtoare pentru economia unei țări. Încercările de a reduce costul metodelor convenționale meșteșugărești de construcție prin introducerea unei tehnici organizatorice mai riguroase au dus doar la ușoare îmbunătățiri. Problema nu a fost atacată în profunzime. Noul scop ar fi **fabricarea în serie a locuințelor prin metode de producție în masă** (subl. n.), locuințele nemaifiind construite pe șantier, ci produse în fabrici speciale sub formă de părți sau de unități componente potrivite pentru asamblare. Avantajele acestei metode de producție vor fi tot mai mari, în măsura în care va deveni posibilă asamblarea pe șantier a unor asemenea părți componente prefabricate, întocmai ca la mașini. Această metodă de asamblare uscată va înlătura nu numai torsiunea și deformarea diverselor părți ale construcției din cauza umezelii, ci și pierderea de timp necesită de uscarea caselor construite prin metodele convenționale de zidărie“.

Gropius demonstra că pe plan național necesitățile de locuit ale majorității cetățenilor sînt asemănătoare; de ce atunci locuințele n-ar putea adopta planuri și structuri asemănătoare, fiind construite în serie ca pantofii, hainele sau automobilele? Locuințele construite fiecare în alt stil, după



WALTER GROPIUS. Bloc de locuințe cu structură de oțel. Machetă (1930).

planuri diferite, cu materiale diverse, după gusturile cele mai dubioase ale proprietarilor sau arhitecților, nu înseamnă fugă de monotonie, ci „atitudine de parveniți cheltuitori și lipsiți de gust”. Desigur, sublinia Gropius, **o standardizare rigidă ar duce la înăbușirea individualității umane**. Exigențele individuale pot fi satisfăcute prin standardizarea unor elemente din care să se compună apoi locuințe diverse, tot așa cum anumite piese standardizate de mașini sînt intersanjabile; ar fi necesară doar elaborarea unor proiecte de asamblare diversificate, realizate cu elemente industrializate aflate în stoc.

Încă din 1924 Gropius punea deci problema industrializării construcției în termeni exacti și preciși. El enumera toate avantajele acestei industrializări: **precizia execuției**

în fabrici specializate; timpul scurt necesitat de montajul pe teren; munca de mai mică specializare (uneori chiar necalificată) cerută de operațiile de montaj; eliminarea proceselor umede pe șantier; creșterea generală a calității locuințelor etc.

Gropius elabora o metodă și o tehnică nouă, fără a avea nici un exemplu practic și nici premisele economice necesare. El vedea integrarea construcției de locuințe într-un sistem de industrializare totală, cuprinzând standardizarea ușilor, ferestrelor, scărilor, a panourilor de finisaj interior, a mobilei — asemănător sistemului existent în producția de trenuri, vapoare, automobile și avioane. Frumusețea ansamblurilor urma să fie asigurată prin desenul simplu, precis, fără adăugarea de profile și ornamentații străine proprietăților structurale ale materialelor, și prin folosirea unui finisaj de calitate.

Gropius își dădea seama de greutatea aplicării unui astfel de sistem, menit să înfăptuiască o adevărată revoluție în practica rutinieră, învechită a constructorilor, dar care lovea în interesele antreprenorilor și ale speculanților de locuințe. El preconiza: deschiderea de șantiere experimentale în care noile elemente să fie bine verificate înainte de a fi standardizate; o strînsă colaborare între producători, economiști și artiști, similară cu cea din industrie, unde se verifică experimental, prin numeroase încercări preliminare, orice obiect care urmează a fi produs în serie; o strictă coordonare și planificare, precum și investiții considerabile pentru a se produce în serie locuințe ieftine, ca orice bun de consum; crearea de institute specializate în proiectarea și studierea proiectelor experimentale și a celor definitive etc.

„O modificare atît de radicală a industriei construcțiilor — spunea el — nu poate avea loc decît treptat. **Însă în ciuda tuturor argumentelor împotriva unui asemenea proces, el se va dezvolta în mod inevitabil** (subl. n.). Enorma risipă de materiale, timp și muncă — cauzată de execuția unor cartiere întregi de locuințe prin metode meșteșugărești și după nenumărate proiecte individuale, fără nici o legătură între ele, în loc de a fi produse în serie după planuri standardizate și totuși flexibile — nu mai poate fi justificată sub nici un motiv“.

Era prima abordare modernă a problemei locuinței în contextul ei social; afirmînd că statele și comunitățile sînt obligate — din punct de vedere social, economic și cultural — să folosească toate mijloacele posibile în vederea reducerii prețului de cost al locuințelor și a asigurării unor condiții de trai demne pentru marile mase, Gropius reintegra arhitectura în cadrul ei general, punîndu-i în față, pe primul plan, sarcinile ei sociale.

6. UN NOU DOMENIU DE CREAȚIE: ESTETICA INDUSTRIALĂ

Ce trebuie să facem ca să dăm noii generații o perspectivă mai promițătoare asupra profesiunilor ei viitoare, de proiectanți, meseriași sau arhitecți?... Cum putem selecționa persoanele cu talente artistice și să le formăm cu ajutorul unei educații extensive, manuale și intelectuale, pentru o muncă creatoare independentă în cadrul producției industriale?... Cum putem crea acest nou tip de muncitor, capabil să întrunească calitățile artistului, tehnicianului și producătorului?

WALTER GROPIUS

Gropius încerca să realizeze în cadrul Bauhausului o **nouă unitate între arte și meserii**, unitate pierdută în decursul evoluției societății capitaliste.

Noile principii de modelare artistică a obiectelor industriale, elaborate aici, au constituit puncte de cotitură în dezvoltarea artelor decorative. Pentru prima oară artiștii au încercat să înțeleagă industria, pentru a-i desluși legi estetice specifice.

Industria mai lua încă drept model pentru producția de serie obiectele realizate mai înainte pe cale artizanală. Dar acolo unde măiestria meșteșugarului manual — creator și totodată executant al obiectului — realiza o operă de artă, mașina producea o contrafacere impersonală, urîță și de proastă calitate.

Gropius analiza modul în care industria modernă redusese condiția artizanului de la aceea de **unic creator al obiectului**

de artă la cea de **simplicu executant al unei singure operații** în cadrul unui proces mecanizat pe care nu-l mai poate înțelege în ansamblu. Noile produse ale industriei trebuie **proiectate într-un mod nou**, în ateliere-laborator, de către **creatori capabili să unească funcționalitatea perfectă cu o formă estetică nouă și cu cerințele fabricației în serie**. Pentru ca tipizarea să nu ajungă la uniformizare și dezumanizare, Gropius propunea o **tipizare diversificată**, bazată pe studierea amănunțită a **prototipurilor** și, în primul rînd, pe crearea acestora de către **artiști-proiectanți**, elaborarea prototipurilor rămînînd o **operă de creație**.

Eforturile sale s-au îndreptat spre dezvoltarea noului tip de proiectant, a cărui creație să treacă de la planșeta de desen la modelarea cu propria-i mîină — în lemn, fier, sticlă sau argilă — a prototipurilor perfecte, modele-standard apte de a fi preluate de industrie și trecute în producția de masă. Astfel se lichida contradicția dintre procesul de producție industrială — supus unor norme tehnologice și metode economice, raționale — și forma artizanală, născută din cu totul alte metode de muncă și frînînd de fapt producția de serie.

Pornind de la funcțiunea și destinația produselor de consum, de la cerințele proceselor tehnologice de producție, de la structura și modul specific de prelucrare ale fiecărui material, la Bauhaus se urmărea descoperirea unor noi posibilități de expresie plastică, a unor noi principii estetice care să determine forma obiectelor. Gropius se declara un adversar hotărît al goanei după forme noi ca scop în sine, al folosirii de elemente pur decorative care nu sînt consecința firească a naturii obiectelor. El relua în această privință argumentele lui Loos, susținînd că omul modern are nevoie de o **locuință modernă, echipată cu obiecte de uz curent funcționale, bine adaptate scopului lor, frumoase, durabile și ieftine**.

Cercetarea fundamentală înfăptuită la Bauhaus dovedea că metodele moderne de fabricație dau naștere în mod necesar unor forme și structuri noi, cu totul diferite de formele tradiționale. Introducerea în locuință a încălzirii centrale, a iluminatului electric, a instalațiilor sanitare moderne și a apei curente — adică a întregului echipament produs de tehnologia modernă, determinase o schimbare esențială a

locuinței și prin aceasta, a modului de trai tradițional. Între locuință și echipament există deci o strînsă interdependență; de aceea Bauhausul a reproiectat fiecare obiect în parte prin încercări sistematice — teoretice și practice — în domeniul formelor, al tehnologiei și economiei, pe baza unei stricte analize a modului său de funcționare. Problema „frumosului” era pusă pe baze obiective: forma obiectului cere o prealabilă și completă cunoaștere a elementelor economice, tehnologice și structurale.

Ascutitul realism și spirit practic al lui Gropius, înclinat spre analiza sistematică a problemelor ridicate de viața modernă, a imprimat de la început un caracter unitar acestei metode de proiectare, cu toate tendințele, uneori divergente, ale profesorilor. Gropius insista în special asupra contactului strîns pe care elevii trebuiau să-l aibă cu problemele economice (timp de execuție, consum de materiale, preț de cost), absolut necesare pentru a se permite fabricarea în serie a produsului tipizat. Elevii învățau totodată să cunoască natura și posibilitățile specifice fiecărui material, astfel încît mașina — considerată ca o continuare și o perfecționare a uneltei manuale — să poată fi folosită cu randamentul optim. Procurarea de comenzi din partea industriei și executarea lor în atelierele școlii prin munca de colectiv a profesorilor și studenților a constituit o metodă sigură de a pune la încercare cunoștințele elevilor și de a le perfecționa.

Noile modele, expuse în stare de funcțiune în clădirea școlii, au fost atît de concludente încît numeroși fabricanți au încheiat imediat contracte cu drept de autor pentru multiplicarea lor în serie. Formele mobilelor metalice create la Bauhaus de către Breuer, Albers sau Mies van der Rohe s-au răspîndit în toată Europa, devenind un simbol al esteticii moderne funcționaliste.

Atelierele Bauhausului erau de fapt *laboratoare* în care se naștea o nouă activitate de creație, astăzi larg răspîndită și fără de care este de neconceput producția modernă: **estetica industrială**, numită și „**industrial-design**”; odată cu ea, apăsrea și creatorul formelor produselor industriale: „**industrial-designerul**”.

„Designerul” este un proiectant complex; el creează forma obiectelor în conformitate cu funcția lor și cu tehnologia de uzinare, studiază modul lor de folosire, adaptînd

oamenilor lucrurile și nu invers, dînd utilului o formă estetică pe care mașina o poate executa cu o perfecțiune ideală.

Viziunea estetică a artiștilor de la Bauhaus, transmisă modelelor create de ei și multiplicată de industrie, a reușit să rezolve contradicția artă-industrie și, prin crearea industrial-designului, să regăsească noi punți între artă și viață.

7. CRIZA BAUHAUSULUI

Cînd am încercat să descopăr cauzele pentru care roadele acestei încercări ce a fost Bauhausul nu s-au arătat mai devreme, mi-am dat seama că în ultimii ani flexibilitatea naturii umane a fost pusă mult prea mult la încercare. Inerția firească a omului nu a putut ține pasul cu torrentul rapid de schimbări care s-au produs în toate domeniile de activitate — materiale și spirituale.

WALTER GROPIUS

Bauhaus se născuse cu cîteva decenii prea devreme, într-o societate contradictorie, nepregătită să accepte încă principiile pentru care milita acesta. Progresismul ideilor, opuse doctrinelor oficiale, și radicalismul metodelor ridicau împotriva sa, într-o coaliție unanimă, cercurile conservatoare, mișcările naționaliste, reacționare și fasciste, pe toți reprezentanții unei gândiri obtuze și retrograde.

În toată existența ei, școala a fost o oază într-o încercuire de forțe ostile. Încercarea de a adapta realitatea la ideile sale s-a dovedit utopică: toate condițiile existente îi erau potrivnice. Desigur, nu era vorba de factori care țineau numai de natura umană, cum considera Gropius, ci, în primul rînd, de structura socială, de nivelul și caracterul producției industriale. Industria — cu cîteva excepții — nu era interesată să realizeze în producția de masă prototipurile de înalt nivel artistic furnizate de Bauhaus; ele păreau prea „scumpe” unor fabricanți cu orizontul limitat de socoteli îngust negustorești. Au trebuit să treacă ani pentru ca ei să se convingă că „frumosul se vinde bine”.

Criza economică din 1929—1933 n-a făcut decît să accentueze refuzul industriei. Pentru realizarea mobilierului metalic al lui Marcel Breuer, Gropius ceruse uzinelor „Mannesmann” cîtiva metri de țeavă fără sudură. Răspunsul fabricanților fusese: „uzina nu are țeavă pentru astfel de jucării!”. Dar numai cîtiva ani mai tîrziu, prototipurile de mobilier metalic concepute la Bauhaus — „împrumutate” de fabricanți fără plata drepturilor de autor — erau realizate în serie și cucereau piața europeană.

Gropius rezolvase principial problemele prefabricării locuințelor de masă, în special a celor cu 2—3 niveluri. Dar o industrie a construcțiilor nu prezenta perspective de rentabilitate; ideile lui Gropius au rămas de aceea cîteva decenii pe hîrtie sau în cîteva prototipuri.

În 1924 Breuer prezentase la un concurs primul bloc „lamelar” de locuințe cu 8—12 niveluri, așa-numitul „sistem fagure”, soluția cea mai bună pentru rezolvarea economică a problemei locuinței de masă, permițînd în același timp și o remodelare a structurii urbane. Dar primul bloc de acest tip nu a putut fi realizat decît 10 ani mai tîrziu, în Olanda. Astăzi, această soluție este un bun comun al practicii arhitecturale.

În interior, Bauhausul se prezenta ca un cazan în fierbere, în care se agitau tendințe divergente. Radicalismul, spiritul de frondă, subiectivismul, nihilismul față de trecut al unora făceau ca încercările de a rezolva contradicțiile trecutului să dea naștere altora noi. Astfel, unii dintre profesori absolutizau tehnica și o proclamau generatoare spontană de frumos, independent de condițiile sociale și de omul care o mînuia. Eroare fundamentală, denunțată de Gropius și infirmată rapid de viață.

Criza Bauhausului a fost de fapt reflexul crizei generale a societății burgheze post-belice: o criză pe plan economic și social, agravată de criza din 1929—1933, ce aruncase în mizerie și disperare milioane de oameni și crease o imensă stagnare industrială; o criză pe plan spiritual, o prăbușire a unor valori consfințite de secole și un vid ce nu putea fi încă umplut de alte certitudini. Totodată, aceasta a fost și o criză de creștere. O întreagă generație de intelectuali — artiști, scriitori, poeți, muzicieni — se străduiau, într-o tumultoasă efervescență creatoare, să găsească drumuri noi,

închegînd o artă și o cultură modernă. Antagonismele din sînul Bauhausului reflectau procesul ce se desfășura în sînul intelectualității epocii: o puternică luptă de opinii, din care aveau să răsară adevărurile viitoare.

Printre criticile aduse Bauhausului este aceea de a fi militat pentru un „stil” rigid și dogmatic, rece și inflexibil în obiectivitatea sa. Respingînd această afirmație, Gropius arăta că forța Bauhausului a stat tocmai în faptul că nu urmărea crearea unui stil sau stabilirea de dogme și de reguli fixe, care se învechesc inevitabil după un timp; a existat doar o minte directoare și un mediu extrem de prielnic pentru o muncă în colectiv, o metodă comună de cercetare și un mod unitar de a răspunde problemelor timpurilor moderne, bazate pe o concepție mai mult sau mai puțin asemănătoare despre lume și viață.

Una din ideile cele mai larg răspîndite despre Bauhaus a fost aceea că el ar fi luptat pentru crearea unui „stil internațional”, o arhitectură impersonală lipsită de specific național, valabilă în oricare punct al globului, în orice condiții naturale și sociale.

Această idee a fost răspîndită în special după apariția cărții *The International Style. Architecture since 1922* (Stilul internațional. Arhitectura după 1922) de H. R. Hitchcock și Philip Johnson, apărută în 1932 la New York. Autorii cărții încercau să stabilească trăsăturile principale ale arhitecturii moderne, susținînd că regulile acestei arhitecturi sînt destul de precise pentru a fi unitare și destul de suple pentru a permite interpretări individuale în cadrul unei evoluții generale. Ei dădeau acestei arhitecturi numele de *Stil internațional*, precizînd totuși că acest stil nu urmărea ștergerea deosebirilor naționale, bazate pe caractere moștenite de veacuri, nici a particularităților artistice individuale, specifice fiecărui creator.

Neînțelegerea o crease în parte, involuntar, chiar Gropius; în 1925 el scrisese o carte, apărută în colecția *Bauhausbücher* (era chiar primul număr, oarecum programatic, al acestei colecții), al cărei titlu era *Internationale Architektur*. Gropius sublinia în această lucrare că arhitectura contemporană îmbină specificul individual și național cu unele trăsături caracteristice, comune tuturor țărilor; caracterul unitar al arhitecturii moderne — determinat de traficul in-

ternațional, de tehnica modernă și de materialele noi — dincolo de granițele naționale, nu împiedică însă că această arhitectură să rămână specifică, legată de popoare și indivizi. **Arhitectura este totdeauna națională** — spunea Gropius respingînd cu energie părerile preconceptuate asupra așa-numitei arhitecturi internaționale:

„Aș vrea să smulg una din etichetele false cu care am fost împodobit eu și alții. Nu există nici un « stil internațional », afară doar dacă nu vrem să vorbim despre anumite realizări tehnice universale ale epocii noastre — care aparțin utilajului intelectual al oricărei națiuni civilizate... Scheletele de oțel sau beton, ferestrele înșiruite, plăcile în consolă sau pavilioanele plutind pe piloți sînt doar mijloace contemporane impersonale — materia brută ca să spunem așa — cu care pot fi create diferite manifestări arhitecturale regionale. Realizările constructive ale epocii stilului gotic, bolțile sale, arcele, contrafortii și pinacurile au devenit în același mod o experiență comună internațională. Cu toate acestea, cît de multe variante regionale de expresie arhitecturală au luat naștere din ele în diferite țări“.

Cu toate lipsurile lor — inerente unei încercări atît de ambițioase — ideile enunțate în anii '20 de Bauhaus au fecundat întreaga gîndire arhitecturală contemporană. În acest deceniu hotărîtor, școala lui Gropius a stat în primele rînduri ale creatorilor noului mod de a gîndi arhitectura.

8. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ȘI „ARHITECTURA OBIECTIVĂ“

A crea forma cu mijloacele timpului nostru, pornind de la esențialul problemei puse: aceasta este munca noastră.

Pentru noi, important este să eliberăm construcția de speculații estetice și să facem iarăși din actul de a construi ceea ce trebuie să fie în mod esențial: a construi.

MIES VAN DER ROHE, 1923

Mies van der Rohe, ultimul conducător al Bauhausului, a fost arhitectul care a explorat pînă la capăt drumul deschis de Gropius. El a creat o arhitectură „obiectivă“, de

o perfecțiune formală atît de categorică încît orice încercare de a o depăși mergînd pe aceeași cale s-a dovedit imposibilă. Expresia plastică precisă, proporțiile desăvîrșite, simplitatea rafinată a operelor sale a dus pînă la extrema sa limită limbajul raționalist obiectiv în arhitectura modernă.

Ludwig Mies van der Rohe (1886—1969) aparține generației lui Gropius. Fiu de constructor-pietrar, obișnuit de mic cu munca de pe șantiere, format într-o școală profesională, întreaga sa operă a purtat amprenta solidelor sale cunoștințe de constructor, care aveau să-l facă un maestru al detaliului de execuție.

După cîțiva ani de activitate ca desenator în ateliere de proiectare din orașul natal, Aachen, Mies pleacă la Berlin unde lucrează ca desenator de mobilier la *Bruno Paul* și în cele din urmă ca designer la agenția lui *Behrens* (între 1907—1911), completîndu-și educația profesională și lărgindu-și orizontul artistic. La fel ca Perret, Wright și Le Corbusier, Mies este un arhitect fără diplomă.

La Behrens îl cunoaște pe Gropius, pe atunci proiectant-șef al agenției, și pe Le Corbusier, în timpul stagiului de cîteva luni pe care acesta îl efectua la renumitul maestru german.

Își începe activitatea independentă în 1913 sub influența neoclasicismului, în spiritul arhitecturii folosite de către Behrens la unele construcții reprezentative, ca de pildă la *Ambasada germană de la Petersburg* (1911), a cărei execuție o supraveghease chiar Mies van der Rohe. Un prim proiect de factură clasicistă (pentru *Casa și Muzeul Kröller*) rămîne nerealizat. Izbucnirea primului război mondial întrerupe activitatea profesională a lui Mies, dar imediat după război îl aflăm în rîndurile avangardei artistice, încercînd să-și definească un drum propriu.

El înființează revista „G” (*Gestaltung* = crearea formei), participă la activitatea mișcării De Stijl și conduce, între 1921—1925, secția de arhitectură a **Grupului Noiembrie**. Suferă și el influența expresionismului, care se face simțită în *Monumentul în memoria lui Karl Liebknecht și a Rosei Luxemburg* (1925). Afinitățile lui Mies merg însă mai mult spre tendințele mișcării olandeze. *Casa Wolf de la Guben* (1925), prin planul ei liber, prin modul de articulare a volumelor, prin jocul plastic de planuri ca și prin materialul

folosit (cărămidă aparentă), reflectă estetica grupului De Stil.

Dar pe Mies îl interesează în primul rînd **tehnica modernă** și posibilitățile oferite de ea construcției; acesta devine principalul său domeniu de activitate creatoare.

Într-un discurs pronunțat la Institutul tehnologic din Illinois în 1950, el va defini astfel acest crez al vieții sale:

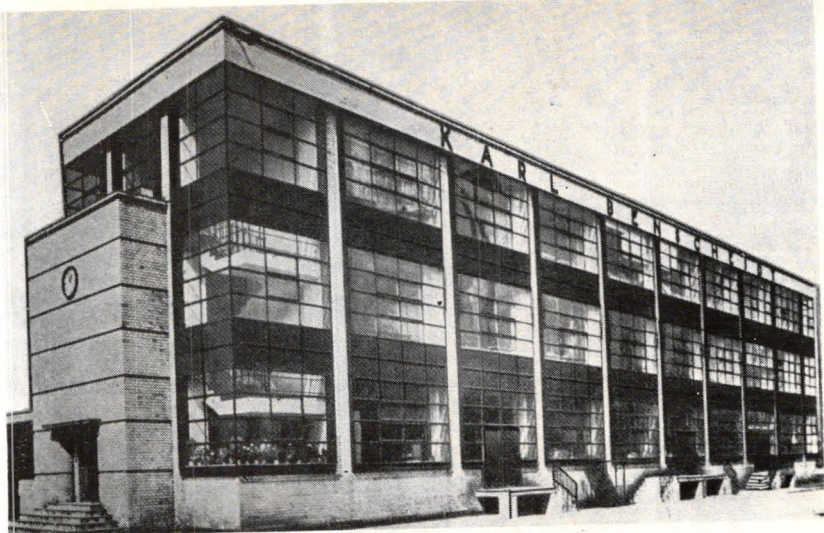
„Tehnica își are rădăcinile în trecut. Ea domină timpul nostru și se extinde în viitor. Ea este o mișcare într-adevăr istorică. Una dintre acele mari mișcări care își formează epoca și care o reprezintă... Tehnica este mult mai mult decît o metodă. Ea este o lume în sine... Dar numai acolo unde ea rămîne în întregime în domeniul său propriu — ca, de exemplu, în construcțiile gigantice ale inginerului — numai acolo ea își dezvăluie adevărata sa natură.

Acolo ea face perceptibil faptul că nu este doar un mijloc utilitar, ci ceva particular, ceva care are un sens și o formă puternică, atît de puternică încît este greu să-i dai un nume. Mai este oare tehnică, sau este arhitectură? Aceasta este poate cauza pentru care unii sînt convinși că arhitectura va fi depășită și înlocuită de către tehnică...

De fiecare dată cînd tehnica își găsește adevărata sa realizare, ea se ridică la nivelul arhitecturii” (subl. n.).

Combătînd părerea acelor care, bazați pe marile realizări ingineresti ale epocii — baraje gigantice, poduri enorme sau mari instalații industriale — prooroceau dispariția arhitecturii sub impactul tehnicii, Mies afirma că arhitectura este **voința unei epoci transpusă în spațiu**; fiecare epocă arhitecturală — spunea el — și-a avut reușitele ei structurale și tocmai aceste reușite — templul grec, bolta de cărămidă și ciment a romanilor sau catedrala gotică — reprezintă aportul arhitectural al epocii. Epoca modernă, cu edificiile ei utilitare, va avea o arhitectură a sa numai atunci cînd arhitecții vor da acestor edificii o expresie tehnică și funcțională perfectă.

În această epocă de răscruce, arăta Mies, **problemele esențiale sînt cele calitative, nu cele cantitative**; cum fabricăm și construim și **nu ce** sau prin **ce mijloace**. Problema decisivă a epocii moderne era pentru Mies van der Rohe **problema valorii**. Această căutare a valorii, a calității, prin perfecționarea continuă a soluțiilor va caracteriza întreaga sa

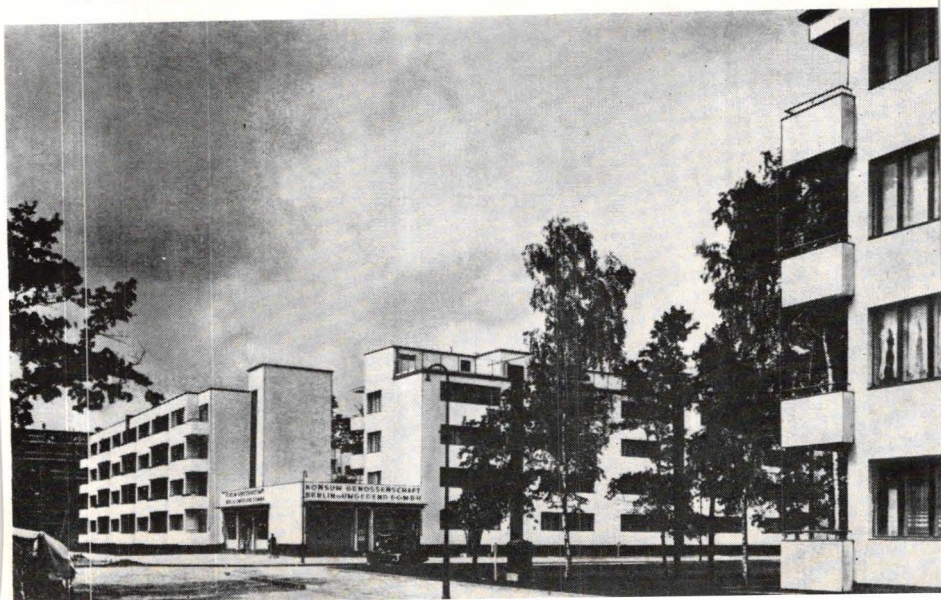


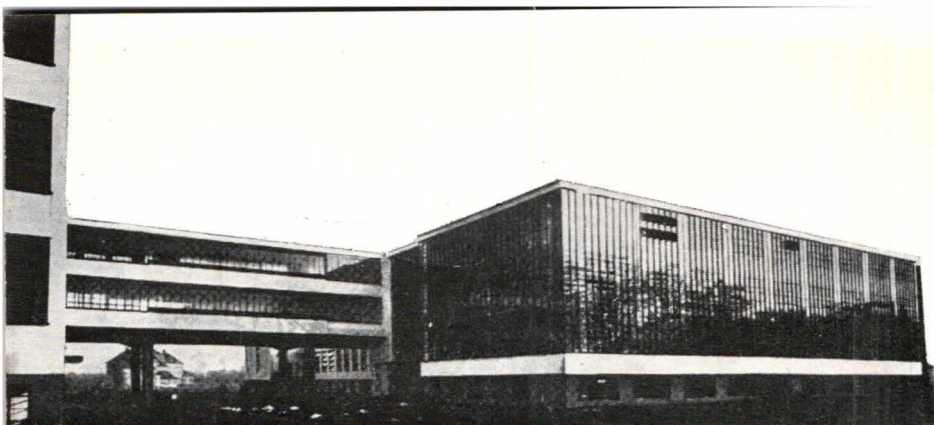
1. Uzina Fagus la Alfeld (în colaborare cu Adolf Meyer; 1911).

PLANȘA VI

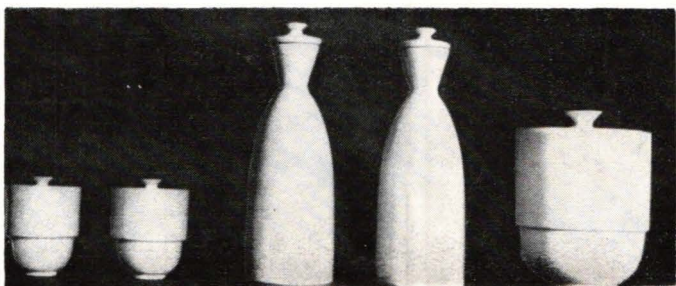
**WALTER
GROPIUS**

2. Cartierul Siemens. Berlin (1930).



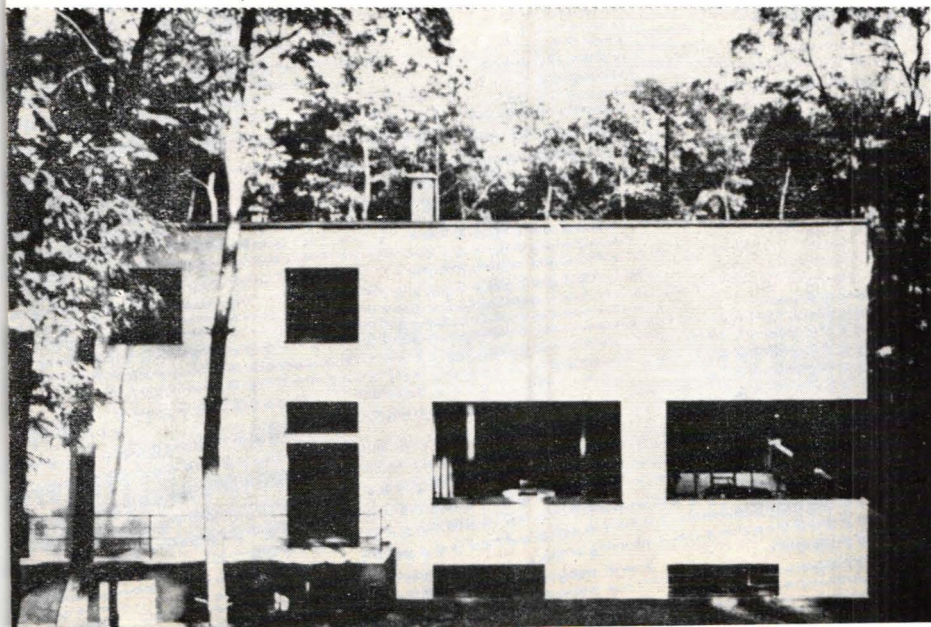


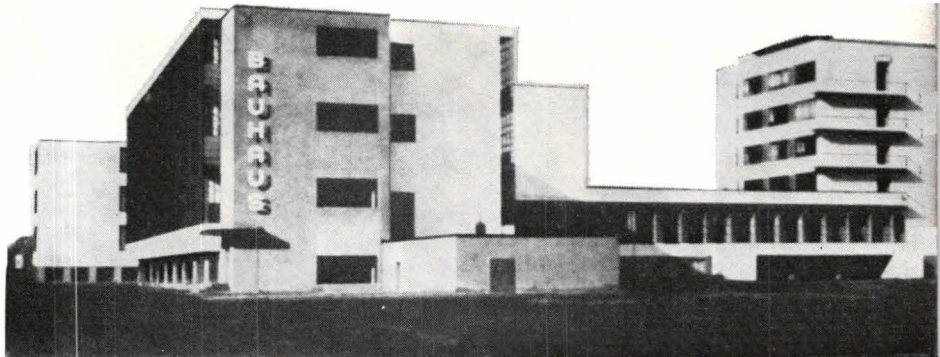
3



4

5





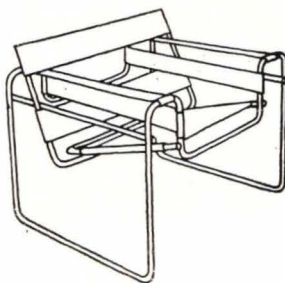
6

3, 6. Bauhaus la Dessau (1926). Vedere generală și detaliu de fațadă.

4, 7. Producții Bauhaus. Garnitură de menaj (Theo Bogler, 1923) și mobilier metalic (Marcel Breuer, 1928).

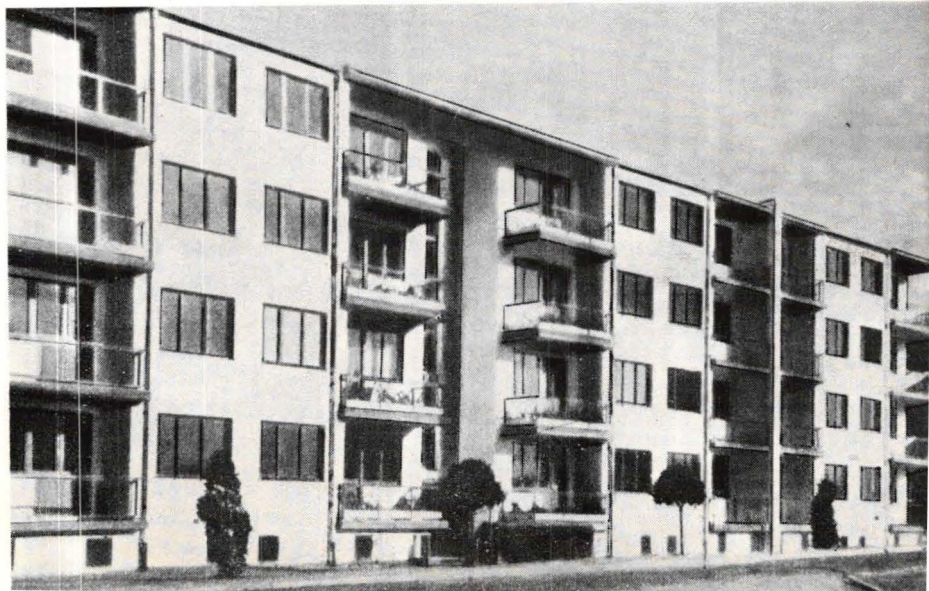
5. Locuința lui Walter Gropius la Dessau (1926).

8. Locuințe în cartierul Dammerstock. Karlsruhe (1929)



7

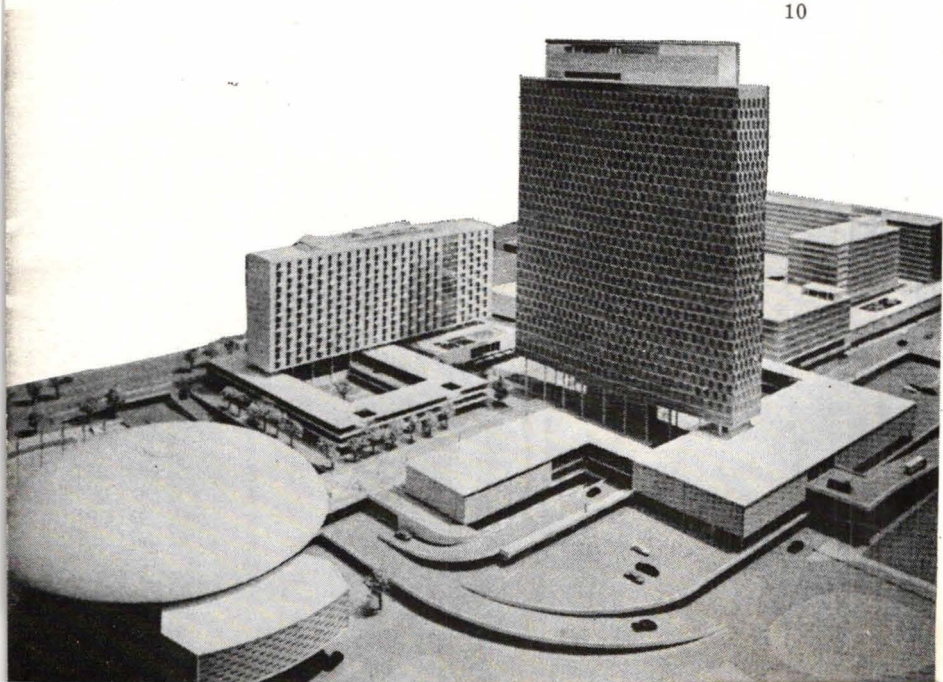
8





9

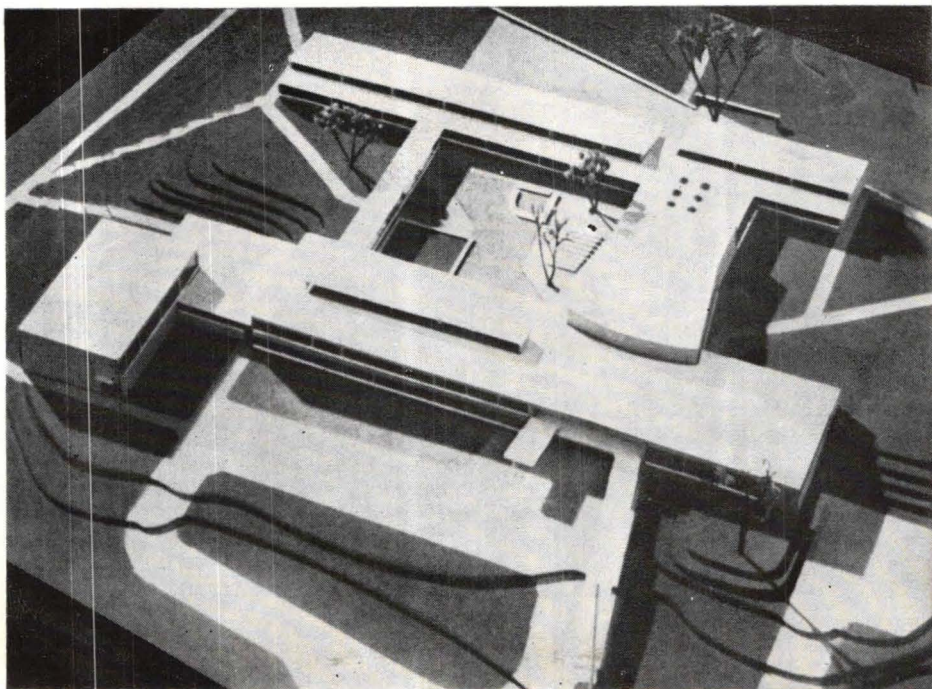
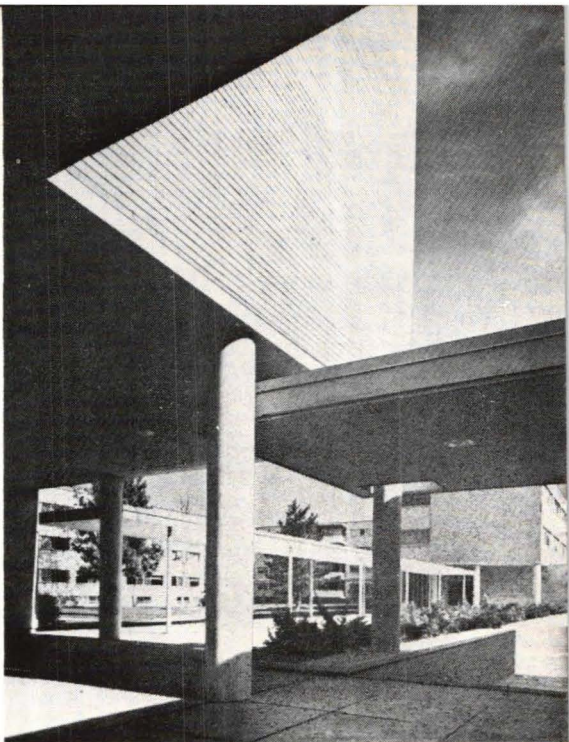
10

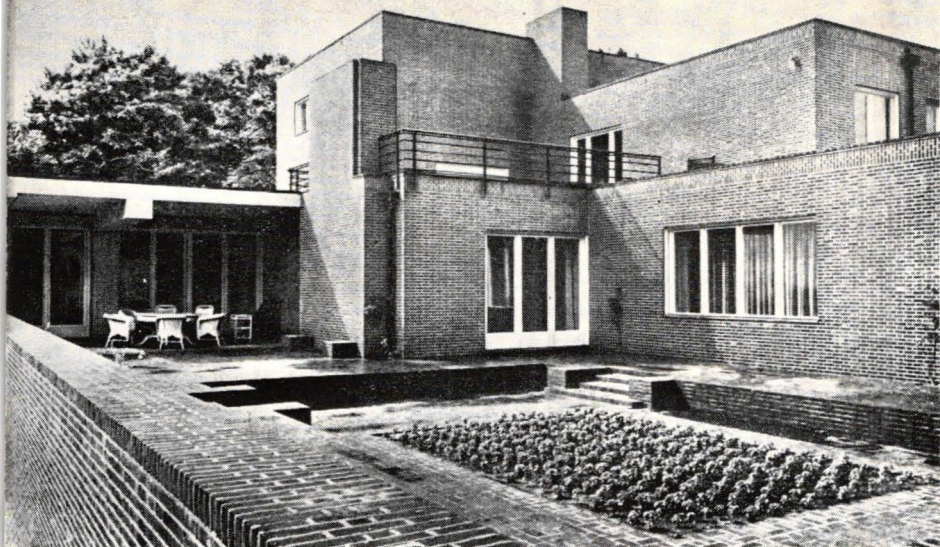


- 9, 11. Harvard Graduate Center.
Cambridge, S.U.A. (1950). Ve-
dere și detaliu.
10. Boston Center. Machetă
(1953).
12. Școală secundară la Attlebo-
ro, S.U.A., (1948).

11

12



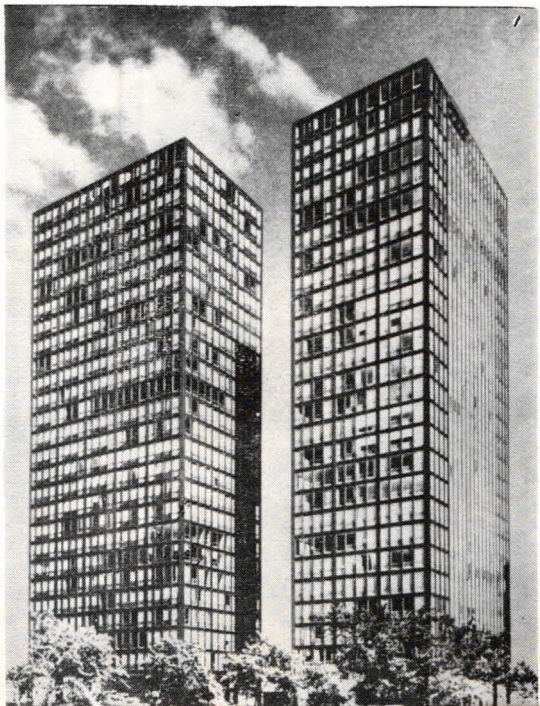
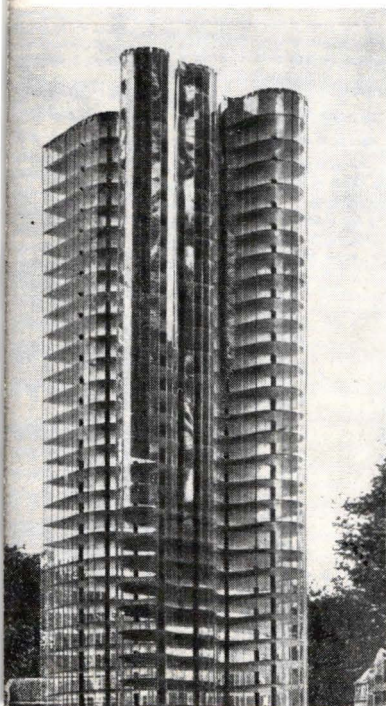


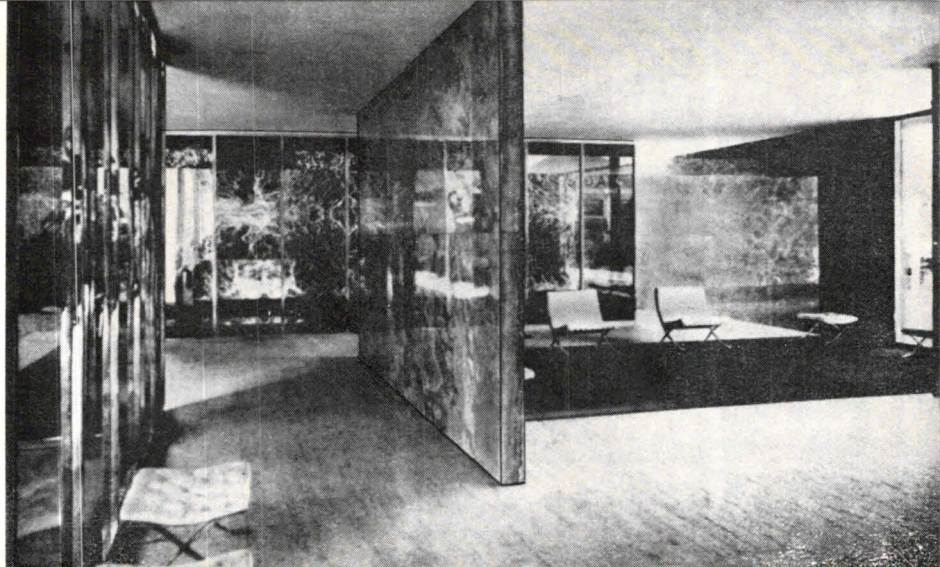
1

PLANȘA VII — LUDWIG MIES VAN DER ROHE

1. Casa Wolf. Guben (1925).
2. Pavilionul german la Expoziția de la Barcelona (1929). Interior.

3 4

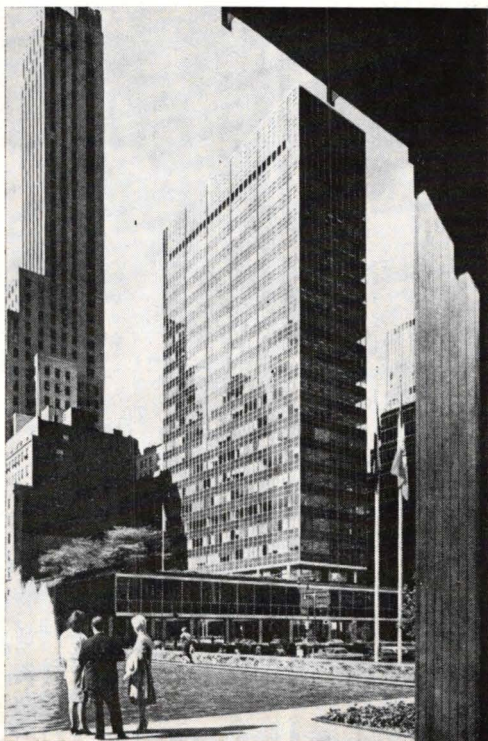


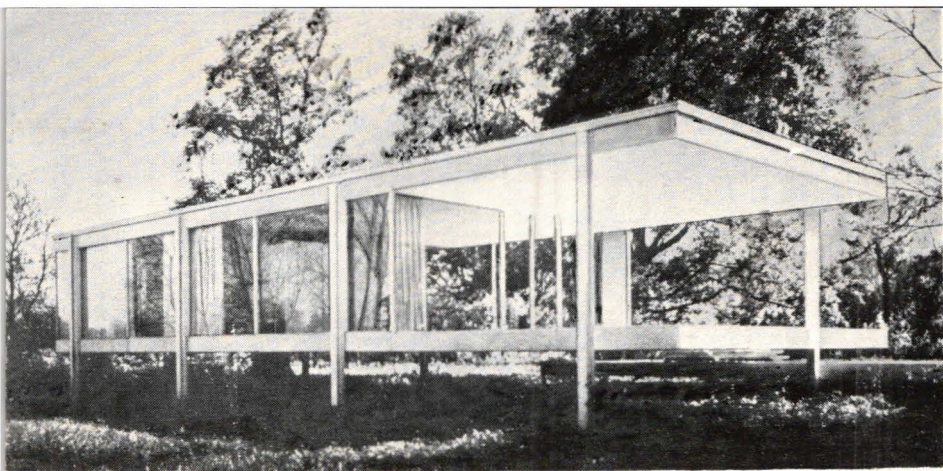


2

3. Studiu pentru un bloc de locuit cu schelet de oțel (1921).
4. Imobile de locuit la Chicago. (Lake Shore Drive) (1951).
5. Seagram Building, New York (1955—1958) (în colaborare cu Philip Johnson).
6. SKIDMORE, OWINGS și MERRIL. Lever House, New York (1952).

5 6





7
7. 8. Casa Farnsworth. Fox River, Plano (1955). Vedere generală și detaliu
din interior.

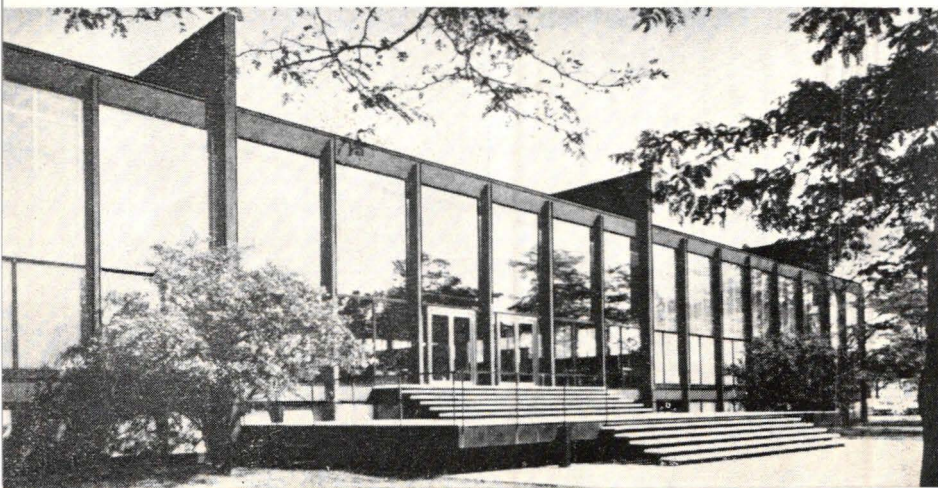
8



9

9. 10. Illinois Institute of Technology. Crown Hall. Chicago (1950).
Interior și fațadă.

10



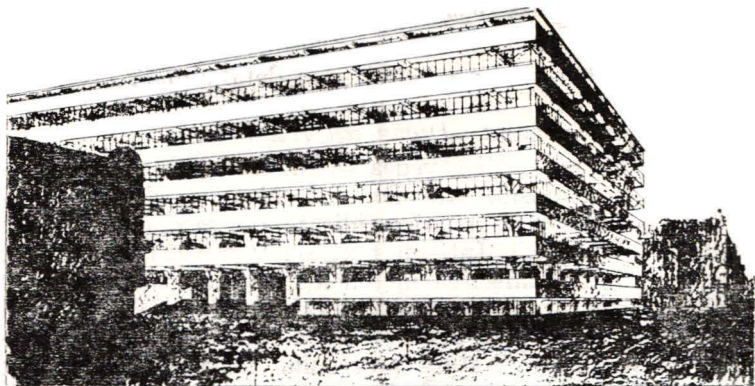
operă; maestru al construcției și al detaliului precis, el va exprima într-unul din lapidarele sale aforisme, o întreagă filozofie profesională: „*Dumnezeu rezidă în detaliu*“.

Ca și Gropius, Mies vedea în industrializarea construcțiilor singura posibilitate de a rezolva marile probleme sociale, economice și artistice ridicate de secolul al XX-lea în fața arhitecturii. Într-un text scris în 1924, el afirma: „Consider industrializarea metodelor de construcție drept o problemă-cheie a momentului... Problema ce stă în fața noastră este de a înfăptui o revoluție în însăși natura industriei construcțiilor. **Natura procesului de construcție nu se va schimba atâta timp cât folosim în esență aceleași materiale tradiționale de construcție, căci ele necesită muncă manuală** (subl. n.). ... Toate elementele construcției vor fi executate în uzină, iar munca la fața locului va însemna numai o asamblare, solicitînd o muncă manuală redusă...“.

Mies considera ca prim țel al arhitecturii găsirea unui material ușor „**care nu numai să permită, dar să și ceară o producție industrială**“. Acest material era evident **oțelul**, pe care rapida dezvoltare industrială îl punea la îndemîna tuturor, în cantități din ce în ce mai mari și la un preț din ce în ce mai redus. Oțelul, cu profilele sale subțiri, incompatibile cu zidăria de cărămidă, cere, la rîndul său, folosirea **sticlei**; material de asemenea ușor și industrializabil.

Mies își concentrează deci studiile asupra **structurii de oțel și sticlă** și asupra problemelor tehnologice ale acestor materiale. Deși astăzi este considerat ca un promotor al tehnologiei moderne, el n-a urmărit neapărat realizarea unor soluții noi, îndrăznețe, de excepție, ci dimpotrivă, elaborarea unui sistem cît mai simplu, din elementele standardizate cele mai comune. Dar acest sistem simplu îl vrea perfect, finisat ca o mașină și cizelat ca o bijuterie; la această cizelare lucrează cu răbdare și minuțiozitate ani îndelungați, fiecare realizare constituind un pas înainte pe calea perfecționării soluțiilor constructive și a epurării expresiei plastice.

Proiectele pe care Mies van der Rohe le elaborează între 1920 și 1925 îl fac celebru în toată lumea. El izbutește ceea ce încercaseră fără succes raționaliștii secolului al XIX-lea: **să creeze o formă plastică specifică construcțiilor**



L. MIES VAN DER ROHE. Studiu pentru un imobil de birouri din beton și sticlă (1922).

cu structură de oțel și pereții în întregime vitrați. Cu aceste două materiale ale epocii moderne, el definește un sistem architectural propriu.

Încă din 1920, proiectul pentru *un zgîrie-nori cu 30 de etaje* avînd structura de oțel purta în germene principalele sale idei, pe care avea să le poată materializa abia în deceniul al șaselea al secolului.

Un alt proiect, pentru *un imobil de birouri*, folosește un schelet de beton armat retras de la fațadă, aceasta din urmă putînd fi executată independent de structură.

Tot în acești ani, atenția lui Mies van der Rohe se îndreaptă către problema organizării spațiului interior, căreia îi va consacra ani îndelungați de studiu. Problemă-cheie în arhitectura tuturor timpurilor, organizarea spațială preocupa intens pe toți arhitecții de avangardă care înțelegeau că spiritul nou al epocii, subordonat logicii funcționale și economiei de mijloace, cerute de imperative sociale obiective, impunea totală înlocuire a vechilor concepții spațiale ale arhitecturii așa-zis „reprezentative”. După Mies, o arhitectură nouă nu se putea naște fără o nouă viziune spațială care să dea în primul rînd posibilitatea unei eliberări totale a arhitecturii de inutil și superficial, pentru a obține o supremă simplitate generalizatoare.

Este neîndoios că lecția de arhitectură pe care a constituit-o, în 1910, expoziția lucrărilor lui Wright la Berlin,

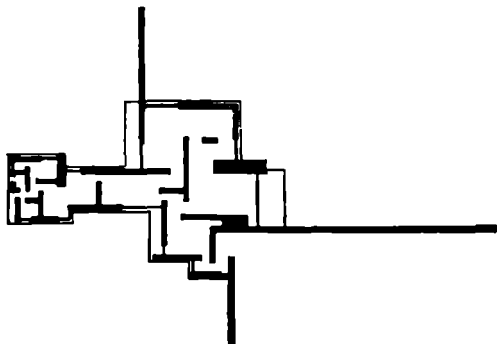
a fost bine înțeleasă de tinerii arhitecți germani din generația lui Mies; lucrările lui Wright au exercitat — după înseși declarațiile lui Mies — o puternică influență asupra acestei generații.

Între arhitectura realizată mai târziu de Mies van der Rohe și cea a lui Wright pare a fi o prăpastie; ele sînt, ca expresie plastică, la cei doi poli ai arhitecturii moderne. În realitate, punctul lor de pornire e același. Nu întîmplător Wright, cînd i se vorbea despre Mies ca despre un „inamic” (din cauza arhitecturii sale obiective și impersonale), declara: „Nu, nu este un dușman; este unul din copiii mei și el însuși o recunoaște”. Acest punct de pornire comun îl reprezintă **concepția despre spațiu ca însăși realitatea arhitecturii**. Pentru Mies van der Rohe, ca și pentru Wright, **„realitatea unei încăperi stă în spațiul cuprins între pereți și plafon, nu în pereții și plafonul propriu-zis”** (Wright). Pentru amîndoi, arhitectura servește **nu la închiderea**, cu o formă oarecare, a acestui spațiu, ci doar la **delimitarea** și la **legarea** lui de spațiul exterior, de mediul natural.

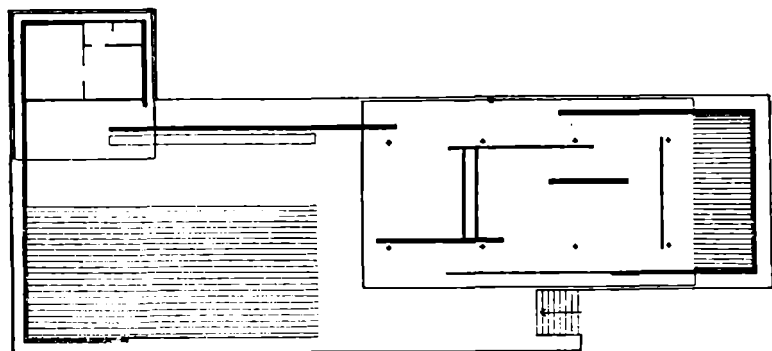
Ca și Wright, Mies dorește o arhitectură care să fie expresia unui interior viu. Într-o scrisoare din 1927, el făcea această profesiune de credință, foarte apropiată de ideile lui Wright:

„Forma considerată ca un scop sfîrșește în formalism, deoarece această tendință vizează exteriorul și nu interiorul; or, **numai un interior viu are un exterior viu** (subl. n.). Numai ceea ce are o viață intensă poate da o formă intensă...”

În anul 1923, în proiectul pentru o *locuință cu un singur nivel*, apare pentru prima oară ideea **spațiului continuu**, care avea să constituie esența arhitecturii sale, ducînd mai departe concepțiile lui Wright. Cîțiva ani mai târziu, în 1929, Mies are posibilitatea să-și materializeze această idee în *Pavilionul german la Expoziția de la Barcelona*, o capodoperă de simplitate și rafinament arhitectural. Pentru prima dată apărea la o astfel de expoziție un pavilion conceput pentru a fi el însuși un exponat. Materialele prețioase folosite — travertinul și onixul — erau puse în valoare și vizibile din exterior, prin pereții de sticlă ce formau anvelopa transparentă a pavilionului.



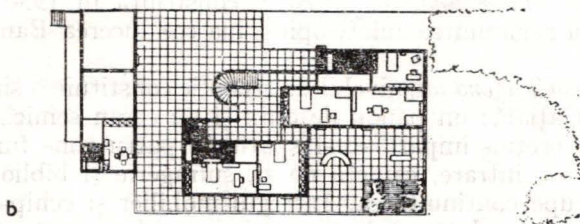
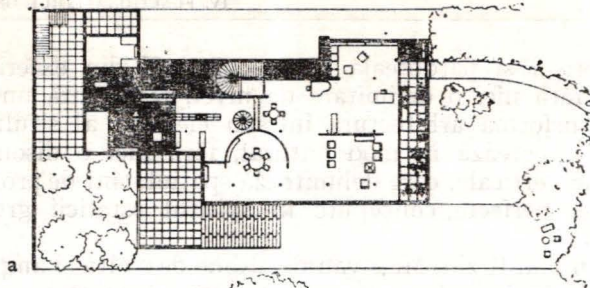
←
L. MIES VAN DER ROHE. Proiect pentru o casă la țară cu un singur nivel (1923).



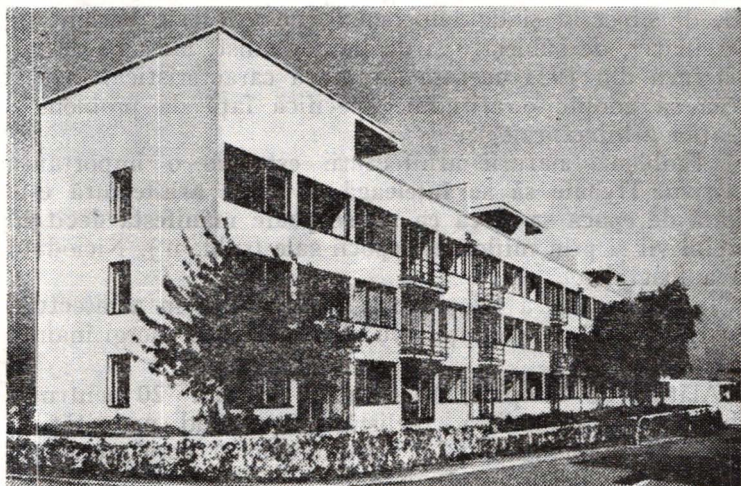
L. MIES VAN DER ROHE. Pavilionul german la Expoziția de la Barcelona (1929). Plan.
↓ Vezi planșa VII,2.

Planul dreptunghiular era ordonat pe baza unei scheme geometrice simple, dar riguros proporționate; opt stâlpi de oțel, retrași de la fațadă, susțineau acoperișul format dintr-o simplă placă de beton, ieșită în consolă și creînd, în afara construcției, un mare spațiu umbrat. Mies diviza spațiul interior prin panouri de marmură și sticlă, astfel încît vizitatorul să simtă cum acest spațiu curge ca un element fluid prin întreaga construcție, pentru a se uni cu cel exterior.

Arhitectura devine astfel în mîna lui Mies un **mijloc de a delimita un fragment de spațiu, fără a-l închide ca într-o capcană**. Structura metalică, extrem de fină, redusă la rolul ei de a purta cu modestie acoperișul, aproape că dispare, dînd senzația unei legături organice, fără hotar material, între interior și exterior. Noblețea marmurei și transparența sticlei, strînse între cele două puternice planuri orizontale



L. MIES VAN DER ROHE. Casa Tugendhat.
Brno (1930). a — Plan etaj. b — Plan parter.



L. MIES VAN DER ROHE. Locuințe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927). Vezi fig. de la p. 241,

— acoperișul și pardoseala — care pătrund din exterior la interior fără nici o delimitare de nivel, reprezintă un mod de a transforma arhitectura într-un element al sitului, în care se integrează în mod natural, fără nici o disonanță. Panourile verticale, care delimitează spațiul, sînt de proporții riguroase, perfecte, concepute în spiritul esteticii grupării **De Stijl**.

Un an mai târziu, Mies van der Rohe dezvoltă și amplifică soluția de la Barcelona în proiectul unei locuințe: este celebra *Casă Tugendhat de la Brno*, construită în 1930, anul în care, la rugămintea lui Gropius, lua conducerea Bauhausului.

La *Casa Tugendhat*, nivelul de recepție constituie o singură unitate spațială; un panou de onix și un ecran semicircular din lemn prețios împart acest spațiu în patru zone funcționale (hol de intrare, cameră de zi, sufragerie și bibliotecă), fără a-i rupe continuitatea. Întregul mobilier și echipament este proiectat odată cu locuința, iar poziția sa este fixată prin trasee reglatoare.

Gîndirea arhitecturală a lui Mies van der Rohe este însă determinată de o structură psihică și o formație individuală total diferită de cea a lui Wright: pe cît este Mies de rațional, de obiectiv și de impersonal, pe atît este Wright de imaginativ, de subiectiv și de individualist. Mies își dezvăluia încă din 1924 această structură caracteristică, care îl făcea să adopte o atitudine specifică față de problemele creației arhitecturale:

„Problema naturii arhitecturii este de o importanță decisivă. **Trebuie să se înțeleagă că orice arhitectură este legată de epoca sa și că ea nu se poate manifesta decît în sarcini vii și prin mijloacele epocii sale** (subl. n.). Niciodată nu a fost altfel.

Încercarea de a folosi formele trecutului în arhitectura noastră este fără speranță. Nu este posibil să mergi înainte privind îndărăt...”

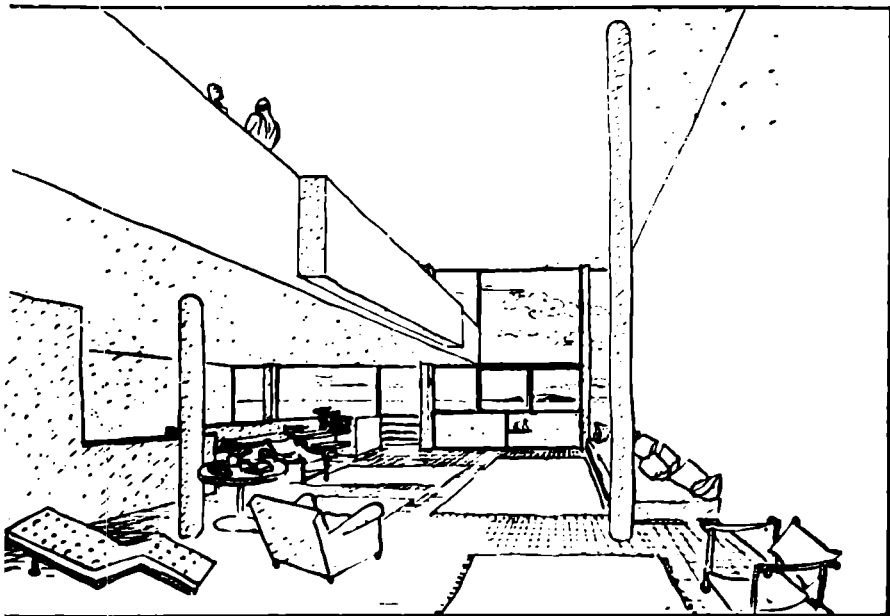
Alături de Gropius, Mies milita în anii '20 pentru o arhitectură raționalistă, realistă, răspunzînd necesităților epocii, funcționalismului ei, tendințelor ei spre economie, eficiență, industrializare. În deceniile următoare, el va urmări să găsească pe plan estetic corespondențele cele mai pure și mai generalizatoare ale acestor tendințe obiective.

FUNȚIONALISMUL LIRIC: LE CORBUSIER

Arhitectura este jocul savant, corect și magnific al volumelor îmbinate sub lumină.

LE CORBUSIER

LE CORBUSIER. Vilă. Carthage (1928).
Interiorul camerei de zi.



1. ANII DE FORMARE

De ce progresul nostru este urît? Mai avem gustul artei? Nu-i oare o iluzie dorința de a mai face artă? Vom mai putea crea vreodată armonia?

LE CORBUSIER

La începutul celui de-al treilea deceniu al secolului, unii arhitecți de avangardă începuseră să considere că odată soluționate corect problemele funcționale, plastica arhitecturală va rezulta automat, ca la proiectarea unui vapor sau a unei locomotive. Or, plastica nu voise să rezulte automat; experiența dovedise că pentru a crea o plastică este necesară o **voință estetică**, integrarea într-un sistem de forme bazat pe o gândire artistică precisă. Pe de altă parte, tot mai mulți arhitecți începeau să-și dea seama că un sistem plastic nu poate trăi, în arhitectură, deslipit de suportul său material: structura. Exemplul stilului Art nouveau fusese concludent. Se căutau deci sistemele care să integreze structura, funcția și plastica într-o sinteză unitară.

În preajma lui 1920 câteva grupuri separate porniseră la închegarea acestei sinteze: *Bauhaus* în Germania, *De Stijl* în Olanda, *constructiviștii* în Rusia, *Le Corbusier* în Franța. Deși mergînd pe căi proprii, aceste grupuri aveau un punct comun de plecare: estetica nouă dezvoltată de artiștii de avangardă. Ideile estetice și experimentele artistice erau vehiculate cu rapiditate în întreaga Europă și deși artiștii își urmăreau drumurile proprii, curențele artistice se prezentau ca multiplele fațete ale unui fenomen estetic unic. Într-o pornire anarhică și nihilistă, specifică epocii, noii artiști voiau să șteargă întreg trecutul artistic — căruia îi negau orice valoare — și să reînceapă de la zero, pe baza unei noi estetici.

De aceea, fiecare personalitate mai importantă începea prin a-și redefini toate noțiunile, pornind de la cele elementare și termina prin a-și încheia o doctrină proprie ce se voia atotcuprinzătoare, universală, absolută.

Le Corbusier nu făcea excepție: și el voia să creeze un sistem al arhitecturii în care totul să fie redefinit în termenii „epocii mașiniste” și integrat într-o ordine și într-un sistem de relații plastice geometrice, derivate din teoria cubistă.

Figura lui Le Corbusier a devenit legendară; el a intrat în istorie ca unul din oamenii mari ai secolului XX.

Spre deosebire de Gropius, om de o mare modestie, care prefera să se mențină în umbra școlii sau a colectivului, Le Corbusier avea o fire pasionată, de luptător pe baricade care vrea să fie în primele rînduri ale avangărzii. Timp de decenii a fost stegarul recunoscut al mișcării internaționale pentru o arhitectură contemporană, pe care o voia pe măsura aspirațiilor omului modern. El a fascinat generații de arhitecți și mulți ani în arhitectură lupta s-a dat „pentru” sau „contra” lui Le Corbusier. S-a aflat mereu în centrul acestei lupte și, ca un ferment, a pus neconținut totul în mișcare. Nimeni n-a scăpat acestei influențe, fiecare a fost luat de vârtejul pasiunilor, neputînd rămîne deoparte pentru a judeca obiectiv valoarea argumentelor și soluțiilor, pentru a pune stavilă extremismelor și absolutizărilor. N-au existat judecători imparțiali ai operelor sale, ci numai partizani sau dușmani; el a fost înălțat la ceruri, sau tîrît în noroi.

Din cauza acestui subiectivism general, puține dintre creațiile teoretice ale secolului nostru au fost atît de răstălmăcite, trunchiate, falsificate, și în esență atît de puțin cunoscute ca opera teoretică a lui Le Corbusier. Teze izolate au servit la susținerea unor opinii diametral opuse; opera sa, nu lipsită de contradicții și extremisme, a fost adesea mistificată pentru a fi combătută mai bine; etichete simpliste au fost lipite pentru a clasifica și clasa una dintre cele mai complexe personalități creatoare ale arhitecturii contemporane.

Le Corbusier a fost în primul rînd o individualitate puternică și singulară; dacă ideile sale au fost însușite de mulți, creațiile sale poartă pecetea unicatului și neimitabilului.

Explicația este una singură: înainte de a fi arhitect și mai mult chiar decît a fost arhitect, Le Corbusier a fost plastician. Un sistem arhitectural poate fi imitat, dar nu și o plastică și mai ales nu una atît de personală și de caracteristică.

Limbajul folosit de Le Corbusier era limbajul esteticii puriste; aplicat arhitecturii, acest limbaj, născut dintr-o teorie picturală, a dat naștere la început unor opere arhitecturale concepute ca tablouri în spațiu. Lucrările realizate de el în deceniul 1920—1930 poartă pecetea acestei voințe plastice căreia îi subordonează necesitățile funcționale și constructive; ca și în opera lui Van Doesburg sau a altor artiști care se ocupau în anii aceia de arhitectură, teoriile picturale ale lui Le Corbusier tindeau să înlăture din creația arhitecturală determinantele funcționale — atît de importante, de exemplu, pentru Gropius — sau pe cele constructive — care pentru Perret constituiau însăși esența arhitecturii. După dispariția lui Van Doesburg și a mișcării De Stijl, Le Corbusier a rămas singurul artist plastic care și-a concentrat toate forțele creatoare exclusiv în domeniul arhitecturii. Cu toate acestea, el a continuat să fie în primul rînd plastician; nu pentru că n-a încetat niciodată să picteze (acest lucru, constituind pentru el un refugiu spiritual, l-a făcut să păstreze neconținut contactul cu mișcarea artistică și să evolueze odată cu ea), ci pentru că a gîndit întotdeauna arhitectura ca un limbaj al formelor plastice în spațiu. Nici un alt creator de forme arhitecturale din secolul nostru nu a fost atît de puternic influențat de pictură și de teoriile esteticii artistice ca Le Corbusier; pictorul și arhitectul au format împreună pe *plastician*. De aceea *arhitectul* Le Corbusier nu poate fi înțeles fără cunoașterea *pictorului* Le Corbusier. În pictura sa transpare esența metodei sale de creație plastică arhitecturală, de organizare a spațiului și de distribuire a volumelor, după cum în numeroase din rezolvările sale arhitecturale se regăsesc elemente și detalii gîndite compozițional ca tablouri în spațiu. Cele două fațete ale personalității sale artistice au la bază identitatea de gîndire plastică, se condiționează, se întrepătrund și se explică reciproc: compoziție picturală „arhitecturată”, plastică arhitecturală „puristă”.

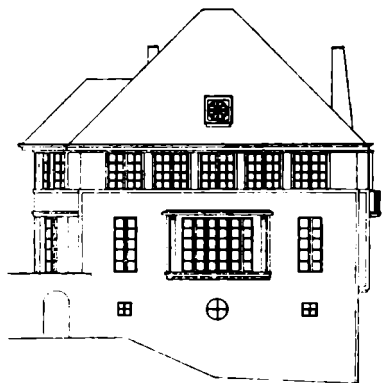
Opera lui Le Corbusier se cere descifrată, și una din „cheile” necesare o constituie anii săi de formație, acei 20 de ani de experiențe plastice, dintre 1900 și 1920, care l-au îndreptat spre arhitectură. În 1920, în paginile revistei „Esprit Nouveau”, găsim în esență toate ideile care vor forma apoi *Vers une architecture*, cel mai puternic și mai răsunător manifest arhitectural al secolului nostru. În tot ceea ce avea să mai scrie timp de 40 de ani, Le Corbusier va dezvolta și cizela aceste idei.

Charles-Edouard Jeanneret (1887—1965) s-a născut în Elveția, în localitatea La Chaux-de-Fonds; tatăl era gravor de ceasuri, mama muziciană. A crescut în mijlocul naturii, pe care a învățat s-o cunoască de mic și pe care a iubit-o toată viața, încercînd s-o readucă în „orașele tentaculare” ce o izgoniseră. A fost educat în spiritul exactității, al dragostei pentru meșteșug și pentru lucrul bine făcut, caracteristic ceasornicarilor ce-și transmiteau din tată în fiu tainele și bucuriile meseriei. Cu creionul în mînă a învățat să recreeze natura pe hîrtie, supunînd-o legilor geometriei și plasticii.

Elev, între 1900—1909, al școlii de arte din orașul natal, a studiat mai întîi gravura, sub îndrumarea lui *Charles L'Eplattenier*, adept al curentului Art nouveau, care l-a făcut să vadă în natură adevărata sursă a artei.

În ultimii ani de școală, elevii își precizau vocația; împreună, ei decorau interioare, creau mobilier sau bijuterii, ridicau monumente funerare sau sculptau în piatră și lemn, executau lucrări de fernerie sau ceramică, gravau ceasuri sau construiau vile. Astfel, în anul 1905 Jeanneret construia în orașul natal prima sa clădire, *Vila Fallet*. Cu onorariul în buzunar, călătorește apoi prin Europa: Italia, Budapesta, Viena (unde-l întâlnește pe Josef Hoffmann). În 1907, după alte două construcții, o nouă călătorie: la Lyon — unde cunoaște pe Tony Garnier, care își punea în practică ideile sale urbanistice revoluționare — și la Paris — unde lucrează cîteva luni în atelierul lui Auguste Perret. Aici descoperă betonul armat și încercările lui Perret de a da o formă estetică noului material. Mai tîrziu, avea să-și amintească:

„Auguste Perret spunea: «Trebuie să construiești perfect; decorul ascunde de obicei o lipsă de perfecțiune».



LE CORBUSIER. Vilă.
Chaux-de-Fonds (1912).

M-am entuziasmat pentru « construcție ». Petreceam după-amieze întregi la Notre Dame de Paris și i-am cunoscut cele mai ascunse colțuri, pînă la capetele turnurilor pinacilor și arc butanților. A fost pentru mine epopeea gotică.

În 1910 vizitează Germania și lucrează cîteva luni în atelierul lui Behrens, alături de Walter Gropius. Cu Tessenow, la Dresda, studiază problemele standardizării și estetica formelor produselor industriale. Aici, în Germania, începe să aibă primele îndoieli asupra justetei căilor urmate de „artele decorative“ ale epocii. Artiștii decoratori germani aveau un singur ideal: lucrul de mînă; ei inventau mașini de bătut fierul și executau la mașină obiecte care să pară făcute manual. Jeanneret considera acest lucru abominabil; artele decorative îi apăreau falimentare; în ele își găsea expresie neînțelegerea esenței noii epoci deschise de revoluția industrială.

Gravorul de ceasuri — urmaș al unor mesteșugari ajunși la perfecțiune datorită unei migale de secole — descoperea marea industrie, forțele ei imense, perfecțiunea produselor ei, care excludea tocmai ceea ce constituia mîndria strămoșilor săi: mîna omului. Mașina era noul zeu.

Aici, în această subită răsturnare de valori, își are originea cea idolatrizare a mașinii care avea să apară mai tîrziu în operele sale și permanenta căutare pentru a realiza „arhitectura civilizației mașiniste“. În același timp, și tot ca o răsturnare neașteptată, îi apăreau urmările sociale ale revoluției industriale: o producție imensă, dar o societate anchilozată, neputincioasă să se ridice la înălțimea propriilor

sale creații. În atmosfera de brutalitate a marilor orașe — „pustiuri în care se moare de foame în fața ușilor închise de după care se aude clinchetul furculițelor” — tânărul Jeanneret căuta certitudinile pe care să se bazeze și care să-i elibereze energia creatoare. În loc de certitudini, numai îndoieli:

„Sînt un băiat care caută... un profesor!

Aci șase ani, dincolo patru ani. Cursurile sînt lente, încruntate, țepoase ca un arici ghemuit. Cum să te închizi într-una din aceste galere, la Paris, Viena, München, Berlin, în timp ce simți viața clocotind afară, o viață care este altfel decît vorbesc cursurile?”

Încetul cu încetul, din cunoașterea avangărzii arhitecturale, risipită prin toate orașele Europei, asimilînd opera lui Tony Garnier, Perret, Behrens, Hoffmann, Wagner, Loos, tânărul Jeanneret își compune sintetic imaginea unei noi arhitecturi, îndrăzneată, neconformistă, a timpurilor moderne. Acestei arhitecturi i se ofereau noi mijloace, care permiteau încălcarea tuturor obișnuințelor estetice tradiționale. Dar betonul armat lăsa încă incertitudini, goluri. Se continua să se decoreze și nimănui nu-i era limpede ce sistem plastic trebuia să răsară din noul sistem constructiv.

2. DESCOPERIREA ARHITECTURII

Cei care, practicînd arta arhitecturii, se găsesc într-un ceas al vieții cu creierul gol, cu sufletul sfișiat de îndoială în fața misiunii de a da formă vie unei materii moarte, vor înțelege melancolia solilocviilor în mijlocul ruinelor — convorbiri înghețate cu pietrele mute. Cu umerii sub povara unui greu presentiment, am părăsit adesea Acropola, neîndrăznind să mă gîndesc că va trebui cîndva să crez cu însumi.

LE CORBUSIER

În 1910 — avea 24 de ani —, totul se învălmășea încă într-un haos cumplit: Modern style și cubism, clasicism și neogotic, mașinism și „arte aplicate”, produse de serie cu

forme anacronice, beton armat și coloane de fontă, interioare îmbâcsite și clădiri „monumentale“. Pentru a-și alege drumul, avea nevoie de o perioadă de calm și reculegere. Momentul se prezintă: chemat de prietenul său Auguste Klipstein — care pregătea o teză despre El Greco — parcurge timp de câteva luni Boemia, Serbia, România, Bulgaria, Turcia, Grecia, Italia și descoperă, prin arta trecutului, Arhitectura:

..., „Al treilea capitol mă găsește călătorind din nou de-a lungul țărilor, căutînd lecția care să mă lumineze, încercînd să sesizez nașterea artei, rațiunea artei, locul artei. Am cunoscut módele de la Paris, Viena, Berlin și München. Toate mi se păreau îndoielnice; știam însă că betonul armat și fierul vor duce la o formă specifică, cu totul nouă; eram foarte nemulțumit de arbitrarul creațiilor de atunci.

Am întreprins o mare călătorie, ce avea să fie decisivă, prin cîmpiile și orașele țărilor cunoscute ca fiind încă intacte (din punct de vedere folcloric, n.n.); de la Praga, am coborît de-a lungul Dunării, am văzut Balcanii sîrbești, apoi România, apoi Balcanii Bulgariei, Adrianopole, Marea Marmara, Stambul (și Bizanțul), Brussa din Asia. Apoi Athos. Apoi Grecia. Apoi sudul Italiei cu Pompei. Roma.

Am văzut marile monumente eterne, gloria spiritului uman.

Am cedat mai ales acestei atracții mediteraneene de neînvins. Era și timpul, după cei zece ani de artă decorativă și arhitectură germană“.

Paginile pe care Jeanneret le-a consacrat analizei arhitecturale a monumentelor trecutului sînt printre cele mai vibrante din întreaga sa operă. Simți din aceste rînduri, scrise cu emoția revelației, cum se naște o gîndire arhitecturală, cum apar certitudinile mult căutate.

Ne permitem să dăm un citat mai amplu din aceste pagini, nu numai pentru poezia și subtilitatea lor, dar și pentru că ele risipesc mitul unui Le Corbusier rece, auster, geometrizant și simplificator.

„**Atena.** Pe Acropole au fost ridicate temple aparținînd unei singure gîndiri și care au adunat în jurul lor peisajul dezolant, supunîndu-l compoziției. De aceea, oriunde privești la orizont, gîndirea este unică. Acesta este motivul pentru care nu există altă operă arhitecturală care să fi atins această măreție.

Propileele. Din ce se naște emoția? Dintr-un anumit raport între elemente categorice: cilindri, sol și pereți șlefuiți. Dintr-o concordanță cu elementele sitului. Dintr-un sistem plastic ce domină fiecare parte a compoziției. Dintr-o unitate de idei mergînd de la unitatea materialelor pînă la unitatea modenaturii.

Emoția se naște din unitatea de intenție. Din hotărîrea care a tăiat marmura cu voința de a merge pînă la puritatea absolută, pînă la suprema decantare și economie. S-a sacrificat și curățat pînă în momentul cînd nimic nu mai putea fi luat, cînd n-au mai fost lăsate decît acele elemente concise și violente ce sunau limpede și tragic ca niște trîmbițe de aramă.

Grecii au creat un sistem plastic acționînd direct și puternic asupra simțurilor noastre: coloane, caneluri de coloane, antablamente complexe și clocvente, gradene contrastante înscrise în linia orizontului. Ei au aplicat cele mai savante deformări, dînd modenaturii o adaptare impecabilă la legile opticii.

Trebuie să se înțeleagă bine că doricul n-a crescut pe cîmpii împreună cu albăstrelele, ci că este o pură creație a spiritului. Sistemul plastic este atît de pur încît ai senzația naturalului. Dar, atenție! este o operă totală a omului, care ne dă perceperea deplină a unei armonii profunde. Formele sînt atît de diferite de aspectele naturii (cîtă superioritate față de egiptean sau gotic), ele sînt atît de bine studiate cu rațiuni de lumină și materiale, încît par legate cu naturaleță de cer și pămînt. Aceasta creează un fapt tot atît de natural pentru înțelegerea noastră ca și faptul „mare” sau faptul „munte”. Ce opere ale omului au mai atins acest nivel?

Parthenonul. Iată mașina de emoționat. Intrăm în implacabilul mecanicii. Nu există simboluri legate de aceste forme; aceste forme provoacă senzații categorice; nu e necesară nici o cheie pentru a le înțelege. Brutal, intens, blînd, foarte fin, puternic. Cine a găsit compoziția acestor elemente? Un inventator genial. Aceste pietre erau inerte și informe în carierele Pentelicului. Pentru a le grupa astfel, trebuia să fii nu inginer, ci un mare sculptor.

Roma. Roma și-a pus ca sarcină să cucerească universul și să-l administreze. Strategie, aprovizionare, legislație:

spirit de ordine... Ordinea romană e o ordine simplă, categorică. Dacă este brutală, cu atât mai rău, sau mai bine.

Romanii au cucerit Grecia și, ca adevărați barbari, au găsit corinticul mai frumos decât doricul, pentru că era mai înflorat. Înainte deci, capiteli cu acant, antablamente decorate fără măsură și gust! Dar sub acestea, există ceva roman pe care-l vedem. De fapt, ei construiau șasiuri superbe, dar desenau caroserii deplorabile...

Ei nu aveau probleme caracteristice unor regiuni devastate, ci pe acelea de echipare a unor regiuni cucerite... Și atunci au inventat procedee constructive și au ridicat construcții impresionante, „romane”. Cuvântul are un sens. Unitate de mijloace, forță în intenții, clasificare a elementelor. Imensele cupole, tambururile pe care reazemă, berceau-urile impunătoare, toate acestea se mențin datorită cimentului roman și rămân obiecte de admirație. Au fost mari antreprenori.

Volumele simple dezvoltă suprafețe imense, exprimate într-o varietate caracteristică, în funcție de forme: cupole, berceau-uri, cilindri, prisme drepte, piramide... Fără vorbărie goală: ordine, idee unică, îndrăzneală și unitate constructivă, folosirea de prisme elementare. O morală sănătoasă.

Michelangelo. Inteligența și pasiunea. Nu există artă fără emoție, nici emoție fără pasiune. Pietrele ce dorm în cariere sînt inerte, dar absidele Sf. Petru fac din ele o dramă. Drama înconjoară operele decisive ale umanității. Drama-arhitectură = omul universului și înăuntrul universului. Parthenonul este patetic; piramidele Egiptului — altădată din granit șlefuit, lucind ca oțelul — erau patetice...

Opera lui Michelangelo este o creație, nu o renaștere, o creație care domină epocile clasate. Absidele Sf. Petru sînt de stil corintic. Gîndiți-vă! Priviți-le și amintiți-vă de Madeleine! El a văzut Coliseul și i-a reținut dimensiunile fericite; termele lui Caracalla și basilica lui Constantin i-au arătat limitele pe care le putea depăși o intenție superioară... Întreaga masă a construcției constituie o noutate impresionantă în dicționarul arhitecturii; e bine să reflectezi puțin la această «lovitură de teatru» după Cinquecento”.

Aceste rînduri ne conturează un analist subtil, capabil să extragă dintr-o multitudine de fapte și forme plastice logica lor internă, esența spirituală care le-a generat, și

să le sintetizeze în definiții lapidare, încărcate de înțelesuri profunde:

„Arhitectura este jocul magnific al formelor sub lumină. Arhitectura este un sistem încheiat al spiritului. Arhitectura nu are nici o legătură cu decorul. Arhitectură înseamnă marile opere, complexe și pompoase, lăsate moștenire de timp, dar înseamnă de asemenea și cel mai mic bordei, un zid de împrejmuire, orice lucru sublim sau modest care conține o geometrie suficientă pentru stabilirea unui raport matematic”.

Ceea ce începuse ca o simplă călătorie turistică se dovedise un studiu amplu, minuțios, pasionat, cu creionul în mână, pe urmele marilor maeștri care au știut să facă din pietre brute, simfonii. Din aceste lecții ale trecutului, el trăgea învățăminte pentru prezent.

3. O ARHITECTURĂ PENTRU „SOCIETATEA MAȘINISTĂ”

Arhitectura înseamnă a stabili, cu materiale brute, raporturi emoționale. Arhitectura este dincolo de lucrurile utilitare. Arhitectura este problemă de plastică...

Pasiunea face din pietre neînsuflețite o dramă.

LE CORBUSIER

Articolele lui Le Corbusier apărute în revista „L'Esprit Nouveau” au format în 1923 conținutul volumului intitulat *Vers une architecture* (Către o arhitectură). Era actul de naștere al unei noi teorii a arhitecturii moderne, cartea în jurul căreia aveau să se desfășoare aprinse și pătimașe polemici și care avea să fie considerată de către mișcarea de avangardă a deceniului al treilea ca un fel de biblie. Anul 1923 era anul în care Gropius scria *Artă și tehnică — o nouă unitate* și în care avea loc marea expoziție a Bauhausului cu ocazia primei promoții de absolvenți ai școlii.

De la apariția lucrării lui Otto Wagner *Moderne Architektur* trecuseră aproape 40 de ani, timp suficient pentru ca

întrebările lui Wagner să capete răspuns. Cartea lui Le Corbusier rescria teoria arhitecturii pe măsura secolului al XX-lea, definea elementele primordiale ale oricărei arhitecturi, atrăgea atenția asupra unor adevăruri elementare înăbușite de eclectism, demasca academismul ca pe dușmanul nr. 1 al arhitecturii. Drept urmare, cartea avea să coalezze împotriva ei toate academiile din lume și, în primul rând, pe cea franceză.

Era firesc. Un tânăr plastician autodidact, lipsit de studii academice și de diploma de arhitect, ale cărui cunoștințe profesionale fuseseră strânse nu la Beaux-Arts, ci în ateliere de proiectare și în studii personale asupra monumentelor arhitecturale, refractar curentelor, școlilor și dogmelor oficiale, îndrăzne să critice, să dea lecții, să stabilească principii teoretice, să creeze noi forme arhitecturale bazate pe o nouă metodă de a gândi arhitectura. El îndrăzne să compare silozurile, podurile, avioanele, pachetboturile, transatlanticele, cu realizările arhitecturale ale măștrilor de la Academie și să le socotească inferioare pe acestea din urmă, proclamând estetica inginerască superioară celei arhitecturale profesate de școala academică oficială.

Plasticianul „purist” cerea reîntoarcerea arhitecturii la volume primare: cub, cilindru, sferă, piramidă; el considera arhitectura ca o pură creație spirituală, un joc savant de volume sub lumină, respingînd în bloc întregul arsenal de forme și ordonanțe clasice pe care se baza de cîteva secole doctrina arhitecturală academică. Aceasta însemna în fapt a respinge întregul învățămînt arhitectural, însăși bazele profesiunii, tot edificiul ierarhic clădit cu grijă de academism, interesele materiale ale majorității arhitecților, care erau invitați să-și părăsească pozițiile oficiale cîștigate pentru a trece la reînvățarea meseriei pe alte baze, pornind de la cu totul alte premise și idei.

Nu e de mirare că Le Corbusier s-a trezit izolat în fruntea unui mic grup de arhitecți, că proiectele sale cele mai importante au fost respinse rînd pe rînd, că ani îndelungați a avut de înfruntat cele mai diverse adversități, că a cunoscut înfrîngeri și jigniri fără număr.

Le Corbusier încerca să pună la baza teoriilor sale estetice și arhitecturale un nou umanism, întemeiat pe analiza

societății și a civilizației industriale, pe care el o numea „epoca mașinistă“.

Secolul nou devenise un secol al calculului, al științei experimentale și aplicate. Noțiunile de timp și spațiu căpătaseră valori noi. De-a lungul multor milenii, spunea el, toate activitățile fuseseră echilibrate pe baza unei singure constante: mersul omului, în ritmul celor 4 kilometri pe oră. Noile ritmuri — 50-100 km ale autovehiculelor sau 300-500 km ale avioanelor — distrugau practici seculare, generau noi atitudini, zguduiau tradițiile familiale și raporturile sociale. Vitezele nelimitate ale telegrafului, telefonului, radioului deschideau o eră a informațiilor fără precedent; linia evolutivă venind din antichitatea mediteraneană, din evul mediu, din epoca Renașterii și a clasicismului, fusese ruptă. Tehnicile — care rămăseseră aproape constante în timpul precedentei evoluții lente — se schimbau cu repeziune odată cu apariția noilor materiale.

Mașinismul întorsese o pagină din istoria omenirii, dar unii oameni mai continuau să nu recunoască rolul pe care el îl ocupa în realitate. Noul secol se înfățișa plin de promisiuni și speranțe; mașinismul — gîndea Le Corbusier — oferea largi posibilități pentru realizarea de concepte pure, pentru investigarea de noi domenii și stăpînirea lor prin forța calculului.

În fața ochilor ce nu vedeau încă, Le Corbusier înfățișa, optimist, viziunea sa asupra lumii de mîine:

„O nouă stare de lucruri a apărut, implacabilă. Vină starea de spirit nouă care va lumina de bucurie munca noastră! Această stare de spirit se stabilește puțin cîte puțin. Semnele sînt limpezi: moartea artelor decorative, ridicarea unei arte purificate, intense, concentrate, de o înaltă capacitate poetică (pictura modernă, cubismul, este primul martor); încetul cu încetul șantierele de construcții se vor industrializa; introducerea mașinilor în construcție va duce la stabilirea elementelor-tip; însuși planul locuinței se va transforma, o economie nouă va domni; elementele-tip vor aduce unitatea de detaliu... condiție indispensabilă a frumuseții arhitecturale.

Orașele vor pierde atunci aspectul haotic care le desfigurează astăzi. Ordinea va domni și traseele noilor străzi, mai largi, mai bogate în soluții arhitecturale, vor oferi ochilor noștri spectacole magnifice.

Grație mașinii, grație „tipului”, grație selecției, grație standardului, un stil se va afirma. Din nou va domni aceeași ordine pe care poetul o caută în urmă, în epocile trecute... Raporturi noi se vor stabili: stilul epocii noastre”.

El constata că, de fapt, acest stil era creat de viața modernă în fiecare zi; el era sub ochii contemporanilor: costumul, stiloul, mașina de scris, telefonul, limuzina, pachetbotul, avionul; omul își organizase cu încetul decorul, aducându-l la scară și la necesitățile sale. Se născuseră obiecte de consum bine proporționate, ușor de mînuit, concepute pentru ușurarea mișcărilor omului, într-un stil nou. Totuși, oamenii nu vedeau încă.

Le Corbusier își propunea să conducă cruciada care să deschidă ochii contemporanilor săi.

Considerînd arhitectura ca prima manifestare a omului pe cale să-și creeze un univers propriu, cu legi specifice, el constata că acest univers se rupsese de natură, o alungase din orașe și începuse s-o distruge; el cerea ca noua arhitectură să fie repusă în cadrul natural și adusă la scară omului. Necesitățile materiale și spirituale ale omului modern trebuiau analizate și clasificate cu discernămint științific, în vederea soluționării lor cu mijloacele tehnice ale „civilizației mașiniste” și în conformitate cu cerința de bază a producției industriale: economia.

El rezuma — în **cinci puncte fundamentale** — principiile tehnice ale noii arhitecturi, principii bazate pe revoluția tehnică înfăptuită de societatea modernă.

1) **Separarea funcțiunilor portante** (stâlpi și grinzi) **de părțile purtate** (ziduri și pereți despărțitori); **osatura fiind independentă** (oțel sau beton armat), ea își va avea stabilitatea în sol fără ajutorul zidurilor de fundații tradiționale.

2) **Fațada** — care nu mai are nici o funcțiune portantă obligatorie — **poate fi considerată la nevoie ca o simplă membrană separînd interiorul de exterior**. Ea nu mai primește sarcina planșelor și, în aceste condiții, ea permite dintr-odată soluționarea totală a eforturilor făcute de secole pentru a aduce maximum de lumină în interiorul construcțiilor. **Fațada va putea fi vitrată pînă la 100% din suprafața sa.**

3) **Osatura independentă** a clădirii, luînd contact cu solul doar prin intermediul cîtorva puncte de sprijin (piloții)

permite, la nevoie, **suprimarea parterului, lăsînd spațiul liber sub clădire**. Acest spațiu disponibil va putea fi afectat unor scopuri precise, în special pentru rezolvarea anumitor probleme de circulație.

4) **Acoperișurile cu șarpantă de lemn pot fi înlocuite cu terase de beton armat**, a căror suprafață orizontală se pretează la anumite amenajări prețioase (grădini suspendate).

5) La **interiorul** construcțiilor — pe care îl ocupă doar cîțiva stîlpi distanțați — **planul este complet liber**, pereții despărțitori verticali nemaifiind obligați să se suprapună de la etaj la etaj, așa cum o cerea practica pereților portanți.

Le Corbusier înțelegea să lupte nu numai împotriva academismului osificat și incapabil de a se adapta evoluției rapide a societății, ci și împotriva concepției structurale a arhitecturii, preconizată în secolul al XIX-lea de raționaliști, în frunte cu Viollet-le-Duc, și susținută în secolul al XX-lea de către Auguste Perret:

„Un loc comun la tinerii arhitecți: trebuie subliniată construcția. Un alt loc comun la aceiași: cînd un lucru răspunde unei necesități, el este frumos.

Scuzați! A sublinia construcția poate fi bine pentru un elev al unei școli de arte și meserii care ține să-și dovedească cunoștințele... Cînd un lucru răspunde unei necesități, el nu este frumos, el satisface doar o parte a spiritului nostru, prima parte, cea fără de care nu sînt posibile satisfacțiile ulterioare; să restabilim această cronologie.

Arhitectura are un alt sens și alte scopuri decît doar de a sublinia construcția și de a răspunde unor necesități (necesități luate în sensul, subînțeles aici, de utilitate, de confort, de ordine practică). **ARHITECTURA este arta prin excelență, care atinge starea de grandoare platoniciană, de ordine matematică, de speculație spirituală, de percepere a armoniei prin raporturi emoționale. Iată SCOPUL arhitecturii**“ (subl. n.).

Era un atac împotriva concepțiilor constructorului Perret, pentru care structura însemna suprema frumusețe. Formația lor complet diferită — unul venit de pe șantier și refractar curenților artistice novatoare, altul venit dinspre

artele plastice și înclinat să subordoneze construcția și funcția, plasticii — avea să genereze un conflict ireductibil și două drumuri de creație diametral opuse.

Le Corbusier recunoștea că arhitectura tuturor epocilor fusese legată de căutări constructive, dar nega concluzia eronată că arhitectura ar fi tot una cu construcția. Era firesc, spunea el, ca arhitectul să cunoască mijloacele constructive ale epocii sale, la fel cum scriitorul trebuie să cunoască gramatica. Dar **arhitectura nu trebuie limitată la betonul armat sau la sistemele de boltire, și nici la scopurile pur utilitare**, care reprezintă doar condiții materiale brute; **arhitectura apare numai dincolo de construcție, odată cu emoția poetică provocată de plastică.**

Definițiile elegante ale lui Le Corbusier nu reflectă totdeauna gândirea sa intimă; adesea, ele sînt doar expresii literare, metaforice, menite să sublinieze prin exagerare anumite idei, fie pentru a combate un adversar, fie pentru a cuceri un public de nespecialiști.

În practică, mai ales în abordarea problemei căreia i-a consacrat decenii de studiu — problema locuinței de serie — el se va dovedi deosebit de riguros și exigent în respectarea datelor utilitare, ajungînd chiar să fie criticat pentru excesiva economie de spații din soluțiile sale.

Dealtfel, chiar din textele sale rezultă o înțelegere mai largă a noțiunii de arhitectură.

Istoria arhitecturii — spune Le Corbusier în *Vers une architecture* — **este de fapt istoria constituirii sistemelor plastico-structurale:** „Fiecare epocă și-a constituit «sisteme pure», care reprezintă diversele arhitecturi ale istoriei. **Aceste sisteme se bazează pe materialele specifice unei regiuni, pe manopera proprie uneltelor unei epoci, pe un sistem de gândire caracteristic unei anumite perioade a civilizației. Ele constituie sisteme de organizare raționale și coerente, determinate de raporturile exacte stabilite între structuri și valorile estetice...**” (subl. n.). Totodată aceste sisteme înseamnă și un joc armonios de forme, realizînd un fenomen

plastic complet. Problemele statice și cele plastice se pot împlini într-o creație arhitecturală unică numai datorită existenței unei stări de spirit manifestate printr-o unitate generală, imprimată obiectelor produse, de un mod anumit de gândire: această unitate constituie **stilul unei epoci**, care nu trebuie confundat cu *stilurile*. Pentru că stilul — ca act spiritual de creație — trebuie disociat de dogma rigidă, care împietrește arta, o canonizează și o îmbălsămează, lipindu-i pe sarcofag eticheta: « stilul X ». „Arhitectura n-are nici o legătură cu « stilurile » — scria Le Corbusier. Louis XIV, XV, XVI sau goticul sînt pentru arhitectură ca o pană pe capul unei femei: este uneori drăguț, dar nu totdeauna, și atîta tot. Arhitectura are scopuri mult mai grave“.

Pentru Le Corbusier, scopurile arhitecturii vor trece treptat la cu totul altă scară, îmbrățișînd cu timpul întreg domeniul construit, sistematizarea, organizarea și restructurarea întregului teritoriu locuit de om, întreaga planetă.

El dă arhitecturii o nouă definiție, care avea să fascineze generații întregi de tineri arhitecți, definiție ce poartă amprenta esteticii cubiste și puriste:

„L'architecture est le jeu savant, correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière“.

„Arhitectura este jocul savant, corect și magnific al volumelor îmbinate sub lumină. Ochii noștri sînt făcuți pentru a vedea formele sub lumină; umbrele și luminile scot în evidență formele; cubul, conul, sfera, cilindrul sau piramida sînt marile forme primare pe care lumina le evidențiază cel mai bine; imaginea lor ne apare limpede și tangibilă, fără nici o confuzie. De aceea sînt ele forme frumoase, cele mai frumoase forme. Toată lumea este de acord în această privință: copilul, sălbaticul și metafizicianul. Pe aceasta se bazează însăși existența artelor plastice“.

Astfel definită, arhitectura pătrundea în domeniul plasticii pure, devenea „fapt plastic“, dar un fapt plastic supus, ca și pictura puristă, unei ordini matematice, unei organizări raționale superioare, o abstracție, o algebrizare exprimată în planuri și volume. Folosind teoriile estetice

ale lui Souriau, Le Corbusier încerca să dea o explicație genezei emoției estetice:

„Ochiul spectatorului se mișcă într-un mediu format din străzi și case. El primește șocul volumelor care se ridică de jur împrejur. Dacă aceste volume sînt ferme și nu degradate de modificări intempestive, dacă ordonanța care le grupează exprimă un ritm clar și nu o aglomerare incoerentă, dacă raporturile volumelor și spațiului sînt formate din proporții juste, ochiul trimite creierului senzații coordonate din care spiritul alege satisfacții superioare: este arhitectura“.

Aceste date îi sînt necesare pentru a fundamenta o teorie a arhitecturii în care arhitectul să poată acționa științific și să producă opere emoționante prin calcul matematic și prin trasee reglatoare¹. Ani de zile Le Corbusier va studia aceste trasee, va analiza măsuri, raporturi și proporții folosite în arhitecturile trecutului, pentru a ajunge el însuși la stabilirea unui sistem de măsuri — bazat pe dimensiunile umane — pe care îl va denumi **modulor**.

El afirmă că planurile sînt determinate de o matematică primară, bazată pe măsuri și dimensiuni modulare, care organizează și ordonează munca. Arhitectura se asigură — prin trasee reglatoare — împotriva arbitrarului și a hazardului. În același timp, traseul reglator este o sursă de satisfacții spirituale oferite de căutarea neconținută a unor raporturi ingenioase, a unor relații armonice capabile să dea operei euritmia²: „Frumusețea poate fi obținută numai prin satisfacerea rațională a spiritului, prin raporturi exacte; numai geniul inventiv — plastic și matematic — poate face comensurabile ordinea și unitatea, organizîndu-le după legi clare, satisfăcînd simțurile vizuale, generînd senzații diverse, evocatoare, declanșînd, prin mijloace implacabile, emoția arhitecturală“.

Această teorie „matematizantă“ a arhitecturii este, evident, cam dogmatică. Emoția estetică arhitecturală se

¹ *Trasee reglatoare*: sisteme de trasee liniare menite să determine proporții armonioase unei clădiri pe baza stabilirii de raporturi între părți prin metode aritmetice sau geometrice.

² *Euritmie*: cerință a esteticii antice de a se asigura unei opere de artă proporții armonioase atît elementelor componente între ele, cît și între acestea și întreg.

naște în mod complex, atît din elemente raționale — ca de pildă, raporturi armonice stabilite pe baza traseelor reglatoare — cît și pur afective — cum ar fi, de exemplu, exuberanța decorativă, tratarea sculpturală stranie a suprafețelor, contraste puternice de forme și materiale, echilibrarea aparent instabilă a structurilor etc. — elemente generate de fantezia subiectivă a creatorului.

Le Corbusier este deci adeptul unei **concepții plastice a arhitecturii**, deosebită și, în unele privințe, opusă funcționalismului obiectiv al lui Gropius.

Potrivit acestei concepții, arhitectul este în primul rînd **plastician**; disciplinarea tendințelor utilitare, funcționale și constructive urmărește un scop plastic; compoziția arhitecturală, care ridică în spațiu volume și face să vibreze pe suprafețe umbre și lumini, nu face altceva decît **să sculpteze spațiul cu ajutorul luminii**. De aceea modenatura, ansamblul de profile prin care se realizează această vibrație de umbră și lumină, este o invenție plastică totală, liberă de orice constrîngere.

Le Corbusier voia să creeze un nou stil al epocii, stil care trebuia să fie, ca și plastica puristă, **liric**; el trebuia să trezească emoții, deoarece dincolo de ingeniozitatea constructivă și de munca inginerilor — care, mînuind materiale și rezolvînd probleme practice, nu ating sufletul — arhitectura trebuia să vorbească spiritului, să facă să vibreze sufletul, să stabilească raporturi emoționale. În pagini pline de lirism, el spunea: „Zidurile se ridică pe cer într-o astfel de ordine încît sînt emoționat. Îți simt intențiile. Ești blînd, brutal, fermecător sau demn. Mi-o spun pietrele tale. M-ai oprit în acest loc și ochii mei privesc. Ochii mei privesc ceva care enunță o gîndire. O gîndire care se limpește fără cuvinte sau sunete, ci numai și numai prin prisme aflate în anumite raporturi reciproce. Aceste prisme sînt astfel încît lumina le detaliază cu claritate. Aceste raporturi n-au nici o legătură cu ceva neapărat practic sau descriptiv. Ele sînt o creație matematică a spiritului tău. Ele sînt limbajul arhitecturii. Cu materiale neînsuflețite, cu un program mai mult sau mai puțin utilitar, pe care îl depășești, ai stabilit raporturi care m-au emoționat. Aceasta este arhitectura“.

4. MAȘINA DE LOCUIT

Dacă problema locuinței ar fi studiată ca un șasiu de automobil, am vedea casele noastre transformându-se și îmbunătățindu-se rapid; am vedea răsărind forme noi, neașteptate, dar sănătoase, ușor de apărut, iar estetica s-ar defini cu o precizie surprinzătoare.

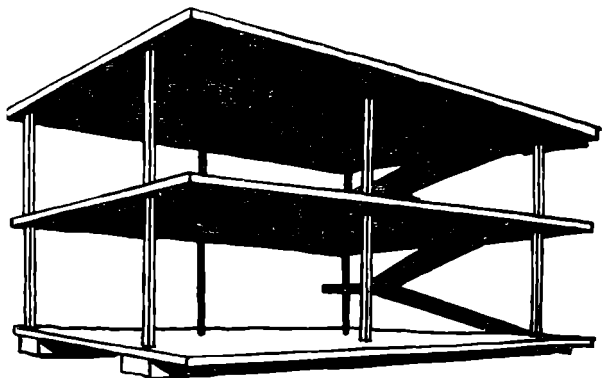
LE CORBUSIER

În anul 1922, la Paris, în rue de Sèvres 35, lua ființă atelierul de arhitectură al lui Le Corbusier, atelier supra-numit mai târziu „L'Atelier de la recherche patiente” (Atelierul cercetării stăruitoare). Studiile elaborate aici s-au desfășurat într-o spirală din ce în ce mai largă și mai cuprinzătoare, ideile s-au dezvoltat treptat, amplificându-se, devenind tot mai complexe și mai generalizatoare.

Printre primele probleme atacate de Le Corbusier a fost și aceea a locuinței, pe care o considera problema principală a „civilizației mașiniste”: locuința omului de azi, smuls din cadrul rural în care trăia de milenii, strivit de noile condiții de trai din orașul modern — cetate trepidantă, asurzitoare, înecată în praf și fum, lipsită de soare, aer și verdeață.

Încă din 1915 începuse să-l preocupe problema, arzătoare pentru epoca modernă, a locuinței pentru marile mase. După război, experimente importante începuseră la Viena, la Frankfurt pe Main și la Berlin, unde municipalitățile însărcinaseră respectiv pe Loos, pe Ernst May și pe Gropius cu proiectarea unor cartiere muncitorești cuprinzând locuințe, școli, magazine, realizate după cele mai noi concepții arhitecturale și urbanistice ale vremii.

Noua idee a locuinței de serie, standardizată, începea să-și găsească aplicarea practică. Secolul al XX-lea ridicase pentru prima oară în fața arhitecturii — ocupată timp de milenii cu palate pentru zei sau pentru atotputernicii pământului — problema cazării decente, civilizate, a marilor mase. Arhitectul a devenit deodată și sociolog, deoarece necesitățile abia trebuiau analizate; posibilitățile societății de a le rezolva într-un nou mod erau încă prea puțin studiate, iar soluțiile arhitecturale încă în fașă. Este marele merit



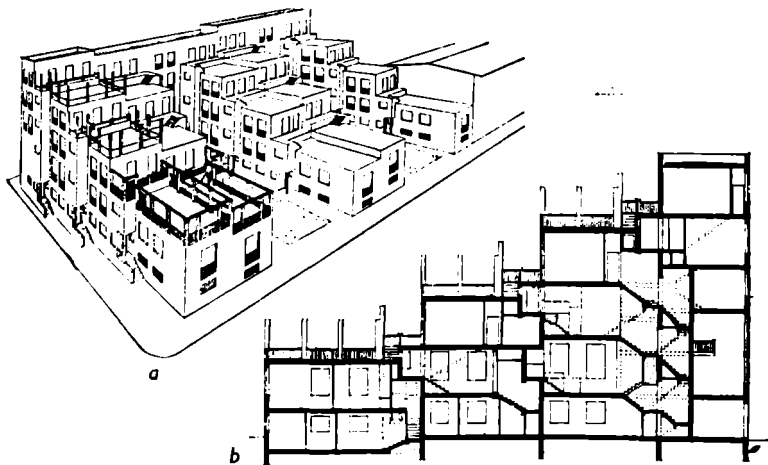
LE CORBUSIER. Structura constructivă „Dom-ino” (1915).

al lui Loos, Gropius, Le Corbusier de a fi atacat pentru prima oară aceste probleme, de a fi fost primii arhitecți-sociologi ai epocii moderne, de a fi dat primele soluții locuinței contemporane de masă.

În anii 1920—1922, Adolf Loos, pe atunci arhitect-șef al oficiului de lotizări al Vienei, elaborează pentru cartierul experimental *Henberg din Viena*, proiecte pentru locuințe de serie moderne, acoperite cu terase-grădină. El relua în 1923 această idee pe care o justifica teoretic într-un articol (apărut mai târziu în cartea sa *Trotzdem*) intitulat *Die moderne Siedlung* (Așezarea urbană modernă): „Am dorit să construiesc o locuință muncitorească cu terasă. Mă preocupă cu deosebire destinul copiilor clasei muncitoare, de la primii lor ani de viață pînă la anii de școală”. El considera absolut necesară realizarea unor locuri de joacă comune pentru copii, construite pe terase, ca un remediu pentru marea densitate a construcțiilor din noile cartiere, inevitabilă în condițiile economice de după război.

Le Corbusier urmărea aceeași idee. Între 1915—1921 el definitivase o structură de beton armat extrem de simplă, care putea fi executată în mare serie: *Casa Dom-ino*. În 1921 era pus la punct un tip de locuință denumită de el *Citrohan* (prin analogie cu automobilul în serie *Citroën*, la modă atunci). În *Vers une architecture*, el îi explica astfel principiile:

„O casă ca un automobil, concepută și echipată ca un omnibus sau o cabină de vapor. Trebuie să luptăm contra

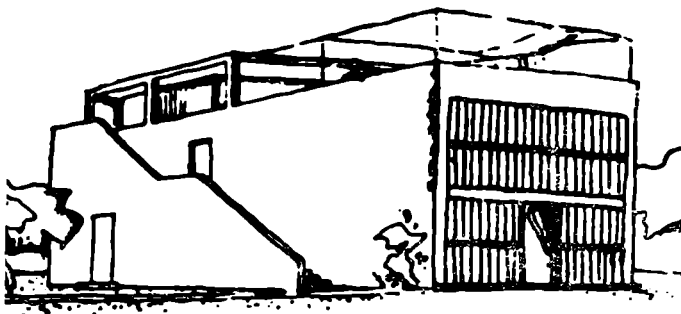
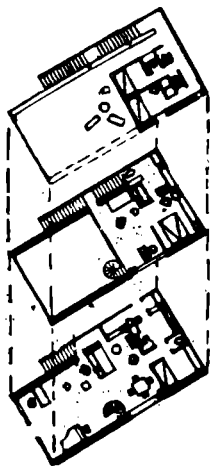


ADOLF LOOS. Proiect pentru un grup de 20 de vile în terasă (1923).
a — Perspectivă. b — Secțiune.

vechii locuințe care folosea prost spațiul. **Trebuie să considerăm locuința** (necesitățile actuale: prețul de cost), **ca pe o mașină de locuit** sau ca pe o unealtă... Vagoanele, limuzinele ne-au demonstrat... că locul poate fi calculat la centimetrul pătrat; este o crimă să construiești W.C.-uri de 4 m². Locatarul trebuie să-și modifice mentalitatea;... el va trebui să fie mândru că posedă o locuință practică precum mașina sa de scris".

Astfel apare pentru prima oară termenul de „mașină de locuit”, care a produs o adevărată revoluție în gândirea arhitecturală și care a suscitat nenumărate critici și puternice reacții negative nu numai în lumea profesională, ci și la marele public francez, pentru care idealul îl constituia „mica-locuință-individuală-cu-grădiniță-în-față”.

Termenul **mașină** este explicabil pentru această epocă în care perfecțiunea obiectelor produse de mașină exercita asupra spiritelor o adevărată magie. Pentru Le Corbusier, noțiunea de mașină de locuit, voit simplificatoare și transformată în lozincă pentru a putea acționa asupra imaginației publicului, însemna de fapt: a studia pe baze științifice funcțiunile locuinței adecvate vieții moderne, a elabora prototipuri standardizate și a trece apoi la industrializarea ei, pentru a putea satisface rapid necesitățile de cazare a maselor.

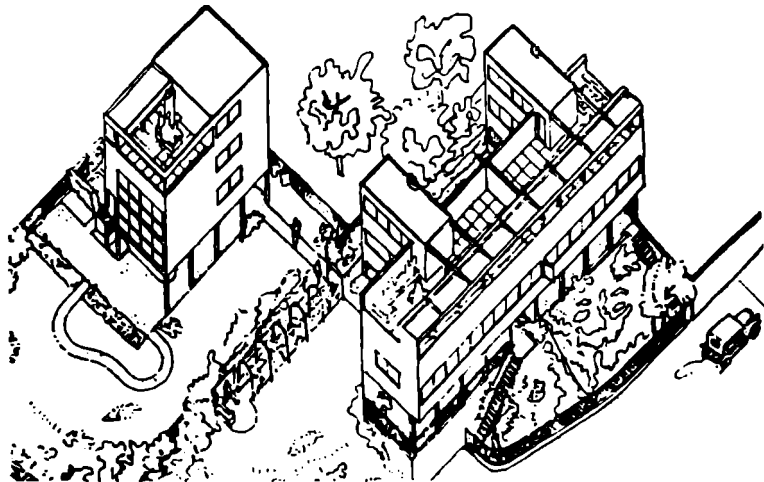


LE CORBUSIER. Casa „Citrohan“ (1920—1922).
a — Planuri. b — Perspectivă.

La fel ca și Bauhausul, poate chiar sub influența sa, Le Corbusier a înțeles ce imense forțe au fost eliberate de revoluția industrială. Ca și Gropius, el a încercat reconcilierea arhitecturii cu industria, făcând apel la industriași pentru a transforma procesul de construcție într-o producție standardizată și industrializată, și la arhitecți pentru a-i determina să-și însușească noua tehnică și să creeze „starea de spirit a seriei“:

„Lucrul în serie cere căutarea standardelor. Standardul duce la perfecțiune. Dacă se hotărăște executarea a 100 000 de exemplare dintr-un obiect, acest obiect va fi studiat foarte detaliat... Dacă sînt satisfăcute necesitățile a 100 000 de indivizi, se poate afirma că au fost satisfăcute constantele umane... Atunci cînd 100 000 de ființe și-au formulat o judecată asupra unei probleme, ele au făcut o alegere și au stabilit judecata cea mai sigură; perfecțiunea este aici. Standardul este un produs de selecție...”

Cînd se fixează un standard, se oferă soluția economică prin excelență, se găsește punctul exact, nu aproximativ. Punctul exact, exactul: condiția frumuseții... Economia este condiția de bază a frumuseții. Economia în sensul cel mai înalt... Atunci economia brutală, materială devine economie în sensul cel mai înalt.



LE CORBUSIER. Locuințe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927). Perspectivă. Vezi fig. de la p. 241 și planșa VIII, 1.

Acest secol ni se înfățișează plin de promisiuni bogate, pentru că legea economiei stă la baza tuturor acțiunilor noastre.

Arhitectura acționează asupra standardelor. Standardele sînt probleme de logică, de analiză, de studiu scrupulos; ele sînt stabilite pe baza unei probleme bine puse. Experimentarea fixează definitiv standardul“.

Le Corbusier punea **problema locuinței** în termeni exacti, preciși, ca într-o ecuație matematică:

„Să punem problema:

O locuință: un adăpost contra căldurii, frigului, ploii, hoților, indiscrețiilor. Un receptacul de lumină și de soare. Un anumit număr de compartimente pentru bucătărie, muncă, viață intimă.

O cameră: o suprafață pentru a circula liber, un pat de odihnă pentru a te întinde, un scaun pentru a sta comod și a lucra, o masă de lucru, dulapuri pentru a așeza fiecare lucru la al său «right place».

Cîte camere: una pentru a găti și una pentru a mânca. Una pentru lucrat, una pentru spălat, una pentru dormit.

Acestea sînt standardele locuinței“.

Dar aceste idei erau încă departe de a fi înțelese: oamenii trebuiau învățați să folosească această unealtă nouă, această „mașină de locuit“ concepută ca o **celulă-tip** la scara umană, bazată pe ideea de **confort modern**.

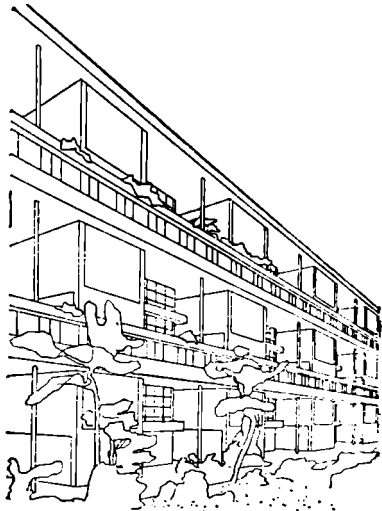
Încă de la început — și lucrul acesta n-a fost suficient înțeles sau a fost răstălmăcit de cei interesați — Le Corbusier accentua că noțiunea de confort are o accepțiune materială și una spirituală, corespunzând celor două laturi majore ale arhitecturii: latura tehnico-utilitară și cea artistică. Pentru el, stabilirea standardului înseamnă nu numai rezolvarea problemelor materiale, cantitative, ci și posibilitatea de a **multiplica** — la o scară încă nemaivăzută — **frumusețea**, prin intermediul mașinii.

„Mașina de locuit“ — spune Le Corbusier — trebuie să asigure mai întâi confortul, adică satisfacerea necesităților corpului, rapiditatea și exactitatea în muncă, instalații, apă, volum necesar de aer etc. Dar trebuia totodată să fie un spațiu intim, calm, propice meditației și recreerii spirituale, un loc impregnat de frumusețe. Părăsind palatul pentru a se ocupa de locuința obișnuită, pentru oameni obișnuiți, arhitectura studiază locuința-tip pentru „**a regăsi bazele ei umane, scara umană, necesitățile-tip, funcțiunile-tip, emoțiile-tip**“ pe baza cărora să poată fi elaborate planurile-tip.

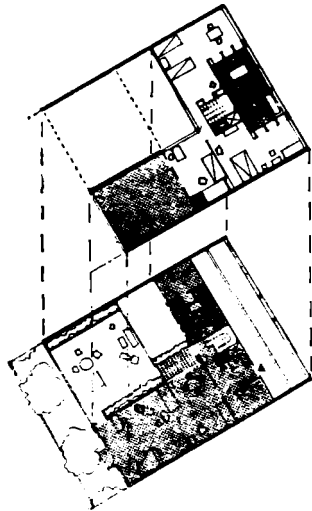
Un prim model de astfel de plan-tip l-a constituit *locuința Citrohan*. Realizată din elemente standard, această vilă-tip cu un cubaj restrâns și economic era formată dintr-o cameră de zi dispusă pe două niveluri, un dormitor la un nivel intermediar la care se ajungea printr-o scară interioară, și două dormitoare pentru copii. Acoperișul-terasă era amenajat ca solar, iar parterul cuprindea garajul și spațiile de depozitare.

Le Corbusier și-a dat însă repede seama că o vilă izolată nu poate rezolva problema locuinței în orașul modern, deoarece multiplicarea ei necesita suprafețe de teren enorme.

În 1922 el a trecut la ideea unui imobil de locuințe conceput ca o repetare de vile-tip, avînd fiecare o grădină proprie: o clădire de 10 etaje, cuprinzînd 120 de vile suprapuse. În lucrarea din 1925, *Urbanisme* (Urbanismul), el descria acest „**imobil-vile**“, în care fiecare apartament era în realitate o casă cu două etaje, avînd grădina sa; această



a

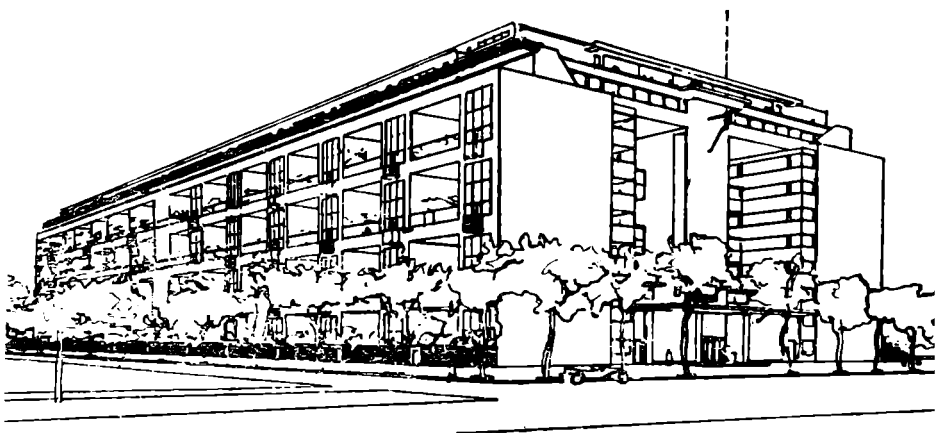


b

grădină forma o alveolă de 6 m înălțime, 9 m lățime și 7 m adâncime și era ventilată printr-o hotă avînd secțiunea de 15 m². La baza imobilului se găsea un mare parc cuprinzînd terenuri de fotbal, tenis, pavilioane sportive etc. Fiecare vilă ocupa un cub perfect, fiind total independentă de vecina ei, grădinile suspendate separîndu-le; pe terasa imobilului, o pistă de 1 000 m pentru alergări în aer liber, gimnazii, solarii, săli de festivități etc.

În 1925, la *Pessac*, mică localitate de lîngă Bordeaux, Le Corbusier are prilejul să construiască un *Cartier experimental* cuprinzînd 51 de locuințe individuale cu 2 etaje și terase-grădină, în care folosea policromia ca mijloc de diversificare și în care construcția de serie din beton armat își arată eficiența economică.

Cu *Vila Meyer de la Boulogne* și *Vila Stein de la Garches*, construite în 1927, problema confortului modern, aplicat de data aceasta cu mijloace adecvate unor locuințe de lux, se unește cu rafinamentul plastic: traseul regulator ordonează într-o riguroasă geometrie fațadele, ce conțin mari suprafețe vitrate prin care lumina pătrunde în voie. La Garches el dovedește că principiile sale estetice, departe de a îngrădi creația arhitecturală, generează forme de o nebănuită bogăție plastică.



LE CORBUSIER. „Imobil-vile“ (1922). a — Detaliu. b — Planuri.
c — Perspectivă.

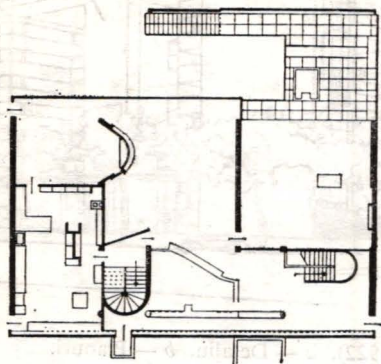
c

În 1927 are loc la Stuttgart Expoziția Werkbundului, în cadrul căreia se construiește *Cartierul experimental de locuințe Weissenhof*; Le Corbusier realizează două vile care reprezintă o perfecționare a casei „Citrohan“.

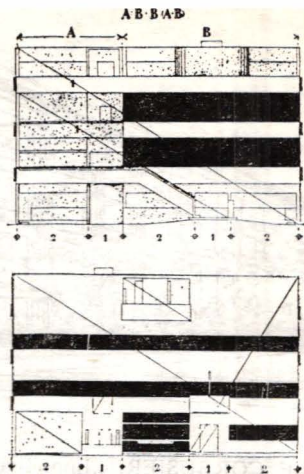
În 1929 Le Corbusier creează o capodoperă arhitecturală: *Vila Savoye de la Poissy*, cea mai pură și mai desăvârșită expresie a ideilor sale din acei ani. Ea marchează progresul realizat de arhitectura locuinței în jumătate de secol, schimbarea radicală a modului de a o concepe în urma introducerii tuturor cuceririlor tehnice dar, mai ales, în urma instaurării treptate a unui nou „*savoir vivre*” caracteristic omului modern.

La *Vila Savoye* apare limpede felul caracteristic în care Le Corbusier concepe legarea locuinței cu natura.

Atitudinea față de această problemă constituie un element definitoriu pentru creația marilor maeștri ai arhitecturii secolului al XX-lea. Pentru unii din aceștia, ca, de pildă, pentru Wright, locuința trebuie să se integreze total în natură, devenind un element organic al ei, crescînd din peisaj și confundîndu-se cu el. Pentru alții, și în special pentru Le Corbusier, **natura este un spectacol**, iar locuința — aeriană, înălțată pe piloți, bine implantată în sit, dar riguros delimitată prin formele sale geometrice — este locul ideal



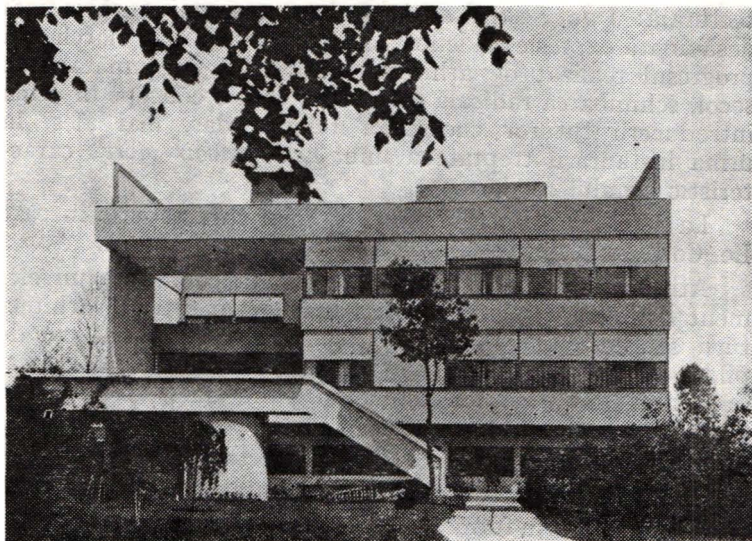
a

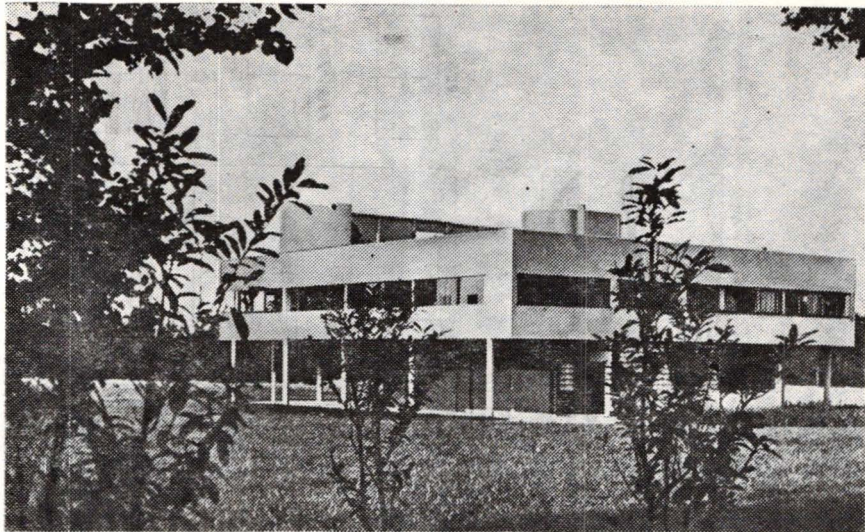


b

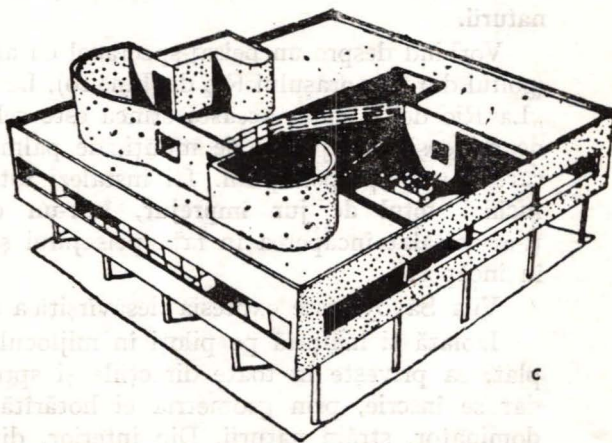
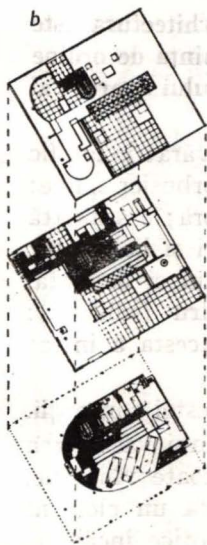
LE CORBUSIER. Vilă. Garches (1927). a — Plan. b — Traseele regulate ale fațadelor. c — Vedere.

c





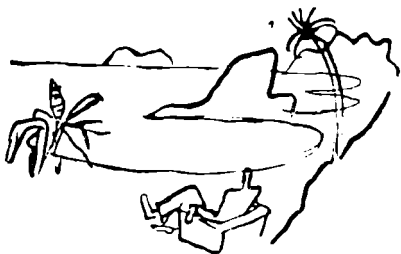
a



c

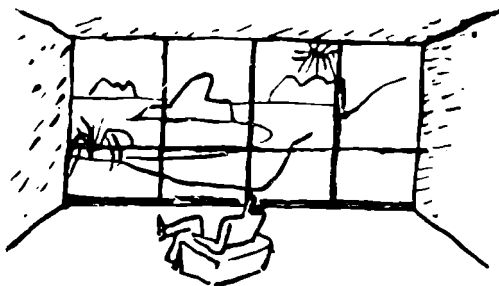
LE CORBUSIER. Vila Savoye. Poissy (1929—1931).

a—Vedere, b—Planuri. c—Perspectivă. Vezi planșa VIII, 4.



LE CORBUSIER.

Exemplu de încadrare a
peisajului (Rio de Janeiro).



tectură, ca într-un tablou.

Pe de altă parte, *Vila Savoye* e un exemplu de arhitectură în care conceptul cubist de timp-spațiu (sau mișcare-spațiu, cum o denumește Francastel) apare perfect ilustrat. Această arhitectură nu mai poate fi privită dintr-un singur punct, nu mai are o fațadă principală ca în epoca Renașterii sau a clasicismului. Ea se revelează ca o **compoziție sculpturală, plastică, în timp și în spațiu**, printr-o plimbare continuă care dezvăluie treptat noi frumuseți pe măsură ce-o parcurgi de la exterior la interior; din orice punct o privești, ești obligat să te supui voinței plastice a arhitectului care n-a dispus nici un element la întâmplare, ci le-a ordonat conform unei voințe estetice unitare.

Aceasta va deveni o trăsătură caracteristică a arhitecturii moderne, plină de consecințe asupra universului construit în care trăiește omul contemporan și, în primul rând, asupra acelei enorme concentrări umane numită oraș.

5. ORAȘUL RADIOS

„Radios“ este un cuvânt irezistibil, care trebuie să lumineze vocabularul nostru realist.

Creasem noi dimensiuni, ghicisem bucuriile esențiale: cer și arbori, tovarăși ai fiecărui om. Soare în cameră, albastru la fereastră, o mare de verdeață în fața ochilor, la trezirea din somn, dimineața, în oraș.

LE CORBUSIER

Una din constantele gândirii corbusiene a constituit-o voința permanentă de a uni într-o sinteză atotcuprinzătoare întreaga problematică a „domeniului construit“, de la profilul unei ferestre pînă la amenajarea urbană și teritorială, privind totul printr-o prismă tehnică și filozofică în același timp, îmbinînd raționalismul cu lirismul, urmărind reconcilierea omului modern cu mediul natural și crearea unui mediu de trai adecvat contemporaneității.

Spirit cartezian, analiza sa pornește de la particular la general, „dinspre interior spre exterior“, într-o spirală ce îmbrățișează treptat domenii tot mai largi pentru a cuprinde la sfîrșit „totul“.

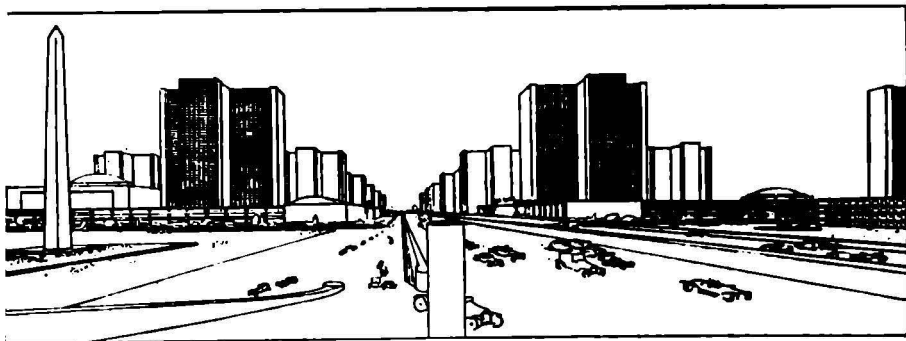
Consecvent acestui mod de gândire, el studiază locuința omului „civilizației mașiniste“ sub un triplu aspect:

— *locuința-unealtă*, funcționînd ca o mașină perfect pusă la punct și asigurînd confortul material;

— *locuința — cadru al vieții omului contemporan*, răspunzînd necesităților sale spirituale și dorinței de poezie și frumusețe;

— *locuința — element de bază al aglomerației urbane sau rurale*, integrate la rîndul lor în mediul natural.

Fapt semnificativ, prima manifestare publică de amploare a lui Le Corbusier a fost prezentarea la Salonul de toamnă din anul 1922 a unui *Studiu pentru un oraș de 3 milioane de locuitori* cuprinzînd atît planurile orașului cît și celula-tip de locuit, care, multiplicată, forma ansamblul „comunității urbane“.



LE CORBUSIER. Un oraș contemporan (1924).

Lucrările dedicate urbanismului jalonează întreaga activitate teoretică a lui Le Corbusier. Prima apare în 1925 și e intitulată *Urbanisme*; în 1930, *Précisions sur un état présent de l'Architecture et de l'Urbanisme* (Precizări asupra stării actuale a arhitecturii și urbanismului) iar în 1933, *La charte d'Athènes* (Carta Atenei), redactare a materialelor celui de al IV-lea Congres al C.I.A.M-urilor (Congresele Internaționale de Arhitectură Modernă); în 1935, *La Ville radieuse* (Orașul radios), lucrare amplă, combativă și polemică, în care își expune cu vigoare principiile; urmează *Le Lyrisme des Temps nouveaux et l'urbanisme* (Lirismul timpurilor noi și urbanismul) în 1939, *Manière de penser l'Urbanisme* (Un mod de a gândi urbanismul), *Propos d'Urbanisme* (Despre urbanism) și *Les Trois établissements humains* (Cele trei așezări umane) în 1945, pentru a nu le cita decât pe cele mai importante.

De-a lungul a 20 de ani de studii și proiecte, Le Corbusier dezvoltă o concepție urbanistică ce se vrea pătrunsă de logică raționalistă și în același timp de suflu poetic și de generoasă filozofie umanistă.

El preconizează un oraș geometric, trasat în unghiuri drepte, în care funcțiunile principale — muncă, locuire, recreație, circulație — să fie dispuse în zone distincte și în care să fie readuse „bucuriile esențiale” indispensabile vieții: soarele, aerul, verdeața.

El urmărește să regăsească echilibrul dintre om și mediu, pierdut în urma dezvoltării haotice a orașelor. Într-un secol de civilizație mașinistă — spune el — mediul omului

a devenit o ambianță aproape halucinantă, iar omul, o ființă în pragul nebuniei. Orașul a alungat natura și urmarea a fost că orașul, ca entitate umană, a pierit. Căminul omului, adăpostul său, locul în care ființa sa trebuie să se regăsească, nu mai există; omul e lipsit de posibilitatea destinderii necesare din cauza orașelor tentaculare, a străzilor fără bucurii, a peisajului plictisitor zărit zilnic în timpul lungilor ore de transport în comun spre locul de muncă, sau prin fereastra locuinței sale meschine.

Datorită însă tot cuceririlor științei și tehnicii, spune Le Corbusier, omul poate fi repus în toate drepturile sale și în primul rând în cadrul ecologic fără de care piere: natura. Tehnica furnizează urbanistului (care este și arhitect) mijloacele necesare pentru a crea noul cadru în care omul să regăsească, ca Anteu, legătura cu pământul. Mulțumită acestor mijloace, omul poate regăsi „bucuriile esențiale”; omul trebuie să încheie din nou un pact cu natura; natura trebuie „înscrisă în contractul de închiriere” a locuinței. Toate resursele materiale și toate valorile spirituale cucerite de om — datorită cărora el poate stăpîni natura, dar o poate și distruge —, trebuie să fie îndreptate spre centrul lor firesc: omul.

Tehnica modernă a adus și soluția necesară restructurării orașului: blocul înalt.

„Revoluția arhitecturală înfăptuită oferă resursele sale urbanizării orașelor contemporane...

Cucerirea înălțimii poartă în sine soluția problemelor esențiale puse de urbanizarea orașelor moderne, adică: **restabilirea posibilă a « condițiilor de natură »** (soare, spațiu, verdeată); **separarea pietonului și a automobilului**; **amenajările denumite « prelungiri ale locuinței »**, dînd o nouă dezvoltare puericulturii și oferind noi moduri de viață atît adolescenților, cît și adulților. Totul permițînd tocmai imaginarea, constituirea și realizarea unui utilaj social contemporan devenit expresia armonioasă a unei civilizații mașiniste dotate în sfîrșit — după un secol de dezvoltare — cu echipamente conforme propriei sale naturi, și, după o perioadă neagră, repunînd omul în supremația și demnitatea sa...”.

În concepția globală a lui Le Corbusier, sarcina urbanistului nu se limitează la sistematizarea orașului, ci cuprinde întregul teritoriu locuit de om și organizarea traiului său.

Urbanistul — spune el — e tot una cu arhitectul. Așa cum arhitectul delimitează spații, hotărăște circulații, dispune funcțiuni în mod economic, stabilește relații și proporționează volume, la fel și urbanistul organizează spațiile arhitecturale, fixează locul și destinația obiectelor, leagă aceste obiecte în timp și spațiu printr-o rețea de circulație. În esență, arhitectul și urbanistul constituie o unitate indivizibilă. Ambele domenii sînt determinate de legile vieții biologice, de etapele ei, de la naștere pînă la moarte.

Istoria planetei noastre a fost determinată de modul în care omul stăpînește, folosește, muncește, construiește teritoriul — spune Le Corbusier. „Muncile omului“ au determinat așezările sale: schimbările intervenite în aceste munci sînt cele care impun și schimbările în modul de organizare al acestor așezări.

În concepția sa, „cele trei așezări umane“ sînt: „*unitatea de exploatare agricolă, cetatea industrială liniară, orașul concentric-radial*“; ele constituie unitățile fundamentale ale societății viitoare și trebuie distribuite pe sol după reguli unitare, izvorîte din natura însăși.

În lucrarea *Urbanisme*, el își precizează metoda de cercetare: „Procedînd ca cercetătorul în laborator, am înlăturat cazurile particulare: am înlăturat toate accidentele, mi-am dat un teren ideal. Scopul nu era de a învinge stări de lucruri preexistente, ci **de a construi un edificiu teoretic riguros, de a formula principii fundamentale de urbanism modern** (subl. n.) ...putînd constitui osatura oricărui sistem de urbanizare contemporană“.

Pe baza acestei metode, el analizează criza orașului modern și stabilește **principiile fundamentale pentru rezolvarea acestei crize**:

- *descongestionarea centrului orașelor;*
- *creșterea densității;*
- *creșterea mijloacelor de circulație;*
- *creșterea suprafețelor plantate;*
- *separarea circulațiilor auto și pietoniere;*

- *izolarea cartierelor de locuințe în zone rezidențiale, construirea de orașe-grădină cu blocuri înalte de locuințe dispuse liber în mijlocul unor spații plantate;*
- *zonificarea strictă a orașului (zone de birouri, cu clădiri putînd conține între 10 000—50 000 de funcționari, zone industriale, zone de agrement etc.).*

Aceste principii erau enunțate în 1925; în 1930, după studii neîntrerupte pe aceeași temă, pune la punct teza de urbanism denumită **Orașul radios** și principiul **unității de locuit de mărime conformă**, prezentîndu-le la Congresul C.I.A.M. de la Bruxelles.

Sub această denumire puțin cam sofisticată se ascunde de fapt ideea „imobilului de vile“, diferită față de cea din 1920 prin aceea că prevede o locuință dispusă pe două niveluri, cîștigîndu-se astfel, la fiecare al doilea etaj, spațiul ocupat de coridorul-stradă (în fig. de la p. 283 este explicată această idee, determinantă pentru genul de habitat preconizat de Le Corbusier).

Vechea noțiune de „**oraș-grădină**“¹, noțiune perimată de la inventarea ei, în 1898, de către *Ebenezer Howard* (1850—1928), este înlocuită de Le Corbusier prin noțiunea de „**oraș-grădină vertical**“: un oraș format din „unități“ de zece sau douăzeci de etaje, așezate liber între zone verzi și spații de recreare și sport, cu circulații separate (pietoni-vehicule) și toate dotările cultural-sanitare necesare.

„Unitatea“ de locuit încerca să se opună fărâmițării și concentrării excesive a orașului, calcanelor hidoase, diferențelor de înălțimi și de stiluri, la bunul plac al fiecărui proprietar particular. În locul acestui haos, Le Corbusier oferea viziunea unui oraș geometric, ordonat, plin de soare și verdeață, a unui cadru nou de viață bazat pe „unități de mărime conformă“ ale căror dimensiuni (volum, suprafețe, înălțimi) și instalații moderne urmau a fi stabilite

¹ *Oraș-grădină*: proiect propus de urbanistul englez Ebenezer Howard pentru descongestionarea orașelor și repopularea zonelor rurale din Anglia. Orașul-grădină, prevăzut pentru aprox. 30 000 de locuitori, avea locuințe individuale dispuse în spații verzi și era înconjurat de o zonă agricolă care îi asigura independența economică. Primul oraș-grădină a fost realizat în 1903 la Letchworth, lângă Londra.

prin cercetări științifice riguroase, urmărind o strictă economicitate.

Prin așa-numitele „prelungiri ale locuinței“, el prevedea toate serviciile necesare traiului modern, dispuse la distanțe minime, în imediata apropiere a „unităților“ sau chiar în interiorul lor: centre de aprovizionare, servicii casnice, sanitare și sportive, instituții de învățământ, creșe și grădinițe, ateliere pentru tineret și cluburi etc.

Concepțiile urbanistice ale lui Le Corbusier au avut un larg răsunet internațional; ele au influențat principiile elaborate în deceniul 1930—1940 în cadrul „Congreselor internaționale de arhitectură modernă“ (C.I.A.M.), a căror activitate o vom analiza mai departe, și au încercat pentru prima dată să abordeze problemele complexe ale urbanismului modern de pe o platformă științifică. Rezultatul acestei încercări, *Carta Atenei*, adoptată la cel de-al IV-lea Congres (1933) a constituit timp de două decenii principalul manual de urbanism folosit de arhitecții moderni.

În jurul anului 1930, creația lui Le Corbusier face un spectaculos pas înainte. După un deceniu de tatonări și experimente încă timide, operele sale își îmbogățesc limbajul plastic, iar studiile urbanistice capătă o mai mare amploare, abordând problemele de restructurare a unor mari metropole ale lumii.

Arhitectura modernă intra într-o nouă fază de dezvoltare, cucerind noi poziții, maturizându-se și lărgindu-și mijloacele de expresie plastică.

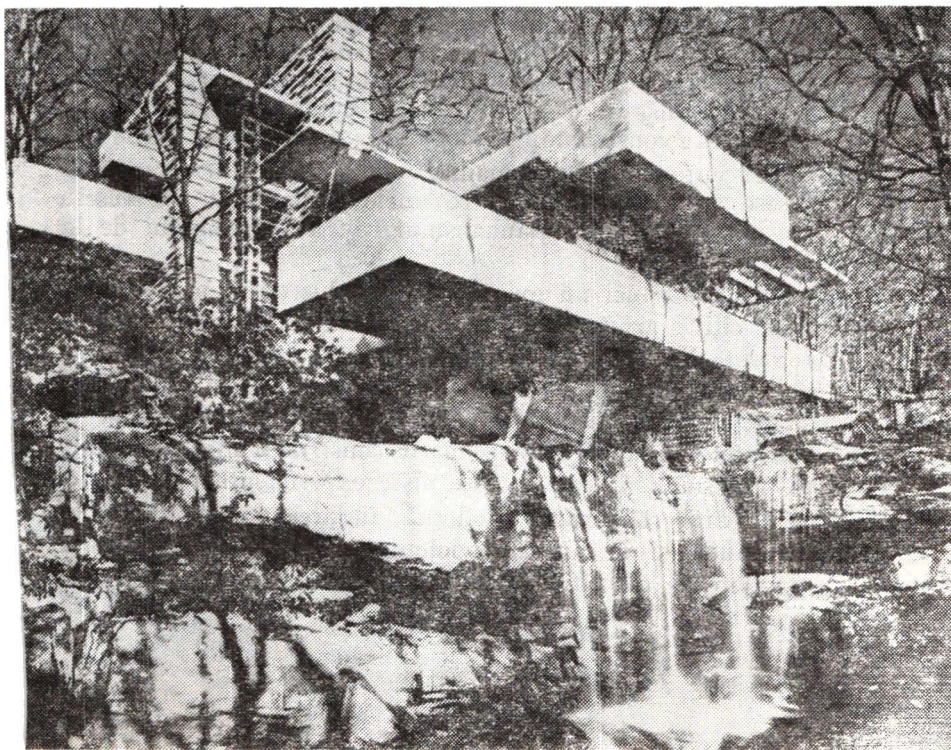
VI

LĂRGIREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE (1930—1950)

Evoluția arhitecturii se desfășoară întotdeauna în valuri succesive, prin reacțiune contra tendințelor precedente. Dacă se compară arhitectura de azi cu cea a anilor '20, dezvoltarea cea mai semnificativă constă în accentuarea continuă a plasticii tridimensionale.

WALTER GROPIUS

F. L. WRIGHT. „Casa peste cascadă”.
Bear Run (1936). Vezi p. 305.



1. LUPTA PENTRU AFIRMAREA PE PLAN INTERNAȚIONAL

Este indispensabil ca arhitecții să exercite o influență asupra opiniei publice, făcându-i cunoscute mijloacele și posibilitățile arhitecturii noi.

CARTA ATENEI

Deceniul 1920—1930 fusese deceniul cristalizării pozițiilor teoretice ale principalilor arhitecți din vechea generație: Wright, Gropius, Mies van de Rohe, Oud, Rietveld, Le Corbusier. Aceste poziții fuseseră concretizate în câteva construcții-manifest: „*Casele preriei*“, *Bauhaus*, *Vila Savoye*, *Pavilionul german de la Barcelona*, *Casa Tugendhat*, *Casa Rietveld* etc. Arhitectura modernă era însă departe de victorie, iar arhitecții de avangardă care credeau în ea erau încă niște izolați, înconjurați doar de câțiva amatori de artă modernă, dispuși să-și riște banii cumpărând tablouri de Picasso sau construindu-și o locuință „semnată“ Le Corbusier.

Excepție făcea Germania, unde arhitectura modernă fusese susținută și de către unele oficialități; așa fusese posibilă construirea Bauhausului sau a pavilionului de la Barcelona.

De fapt, nici nu exista încă o arhitectură modernă, ci doar câțiva arhitecți de avangardă care mai defrișau încă terenul. Ei aveau de luptat pe două fronturi: împotriva propriilor confrăți — care se scăldau în apele calde și sigure ale academismului — și împotriva cercurilor oficiale — care preferau să încredințeze marile construcții unor „veterani“ ai profesiei, în loc să riște niște experimente periculoase.

Fiecare construcție modernă, fiecare proiect era prilej de scandal și de campanii violente de presă; opinia publică era departe de a fi câștigată.

Se repeta ceea ce se petrecuse cu artele plastice: schimbările erau prea rapide pentru posibilitățile de înțelegere ale societății: unele din acestea răsturnau atît de categoric valorile obișnuite, încît cei mai mulți aveau o instinctivă reacție de apărare și refuz.

Avusese loc o adevărată explozie a tot felul de „isme”, fiecare pretinzînd a fi singura viziune adevărată și universală. În fața atîtor alternative, chiar și omul de cultură avertizat se declara incapabil să pună ordine în confuzia generală. Or, arhitectura trebuia să se adreseze nu numai unei intelectualități avansate, de avangardă, ci unui public extrem de larg care nu era încă pregătit s-o înțeleagă.

Arhitectura modernă pretindea să schimbe înfățișarea întregului cadru de viață al societății. Existau pentru aceasta toate premisele economice și tehnice, toate soluțiile funcționale; se întrevedea și limbajul plastic al acestei revoluții. Nu exista însă consensul oamenilor, care fie că nu erau pregătiți încă să accepte schimbări atît de radicale, fie că nu-și puteau imagina o lume reconstruită după noile principii arhitecturale, pe care dealtfel, le cunoșteau doar în linii mari.

Un rol important în răspîndirea acestor principii l-au jucat cîteva evenimente importante petrecute în jurul anului 1930: expozițiile internaționale, care repetînd parcă istoria secolului al XIX-lea, înfățișau atît prin conținutul lor cît și prin arhitectura pavilioanelor și a construcțiilor realizate, progresul tehnicii și științei moderne; concursul pentru *Palatul Ligii Națiunilor de la Geneva* (1927), care a atras atenția opiniei publice mondiale asupra falimentului arhitecturii academice; în sfîrșit, înființarea, în anul 1928, a primei organizații internaționale ce-și propunea răspîndirea arhitecturii moderne, C.I.A.M. (Congresele internaționale de arhitectură modernă).

EXPOZIȚII ȘI CONGRESE

În anul 1927 Werkbundul a organizat la *Stuttgart*, în cartierul *Weissenhof*, o expoziție consacrată locuinței moderne.

Majoritatea arhitecților de avangardă europeni se consacrase studierii acestei probleme, de maximă importanță socială, a cărei rezolvare o legau strâns atît de standardizarea, prefabricarea și industrializarea construcțiilor, cît și de noile principii urbanistice. În cadrul Expoziției Werkbundului (organizator al Expoziției fusese numit Mies van der Rohe), 16 arhitecți cunoscuți din Germania, Franța, Olanda, Belgia, Elveția au avut deplină libertate de a construi locuințe conform concepțiilor proprii.

Expoziția de la Stuttgart a constituit o demonstrație strălucită a marilor posibilități constructive și plastice ale noii arhitecturi: reprezentanții ei cei mai de seamă prezentau, pentru prima dată la un loc, noile soluții în materie de habitat modern, caracterizate prin economicitatea, funcționalitatea și flexibilitatea planurilor, prin confortul modern pus la îndemîna tuturor, prin execuția rapidă datorită standardizării și industrializării, și printr-o mare expresivitate plastică.

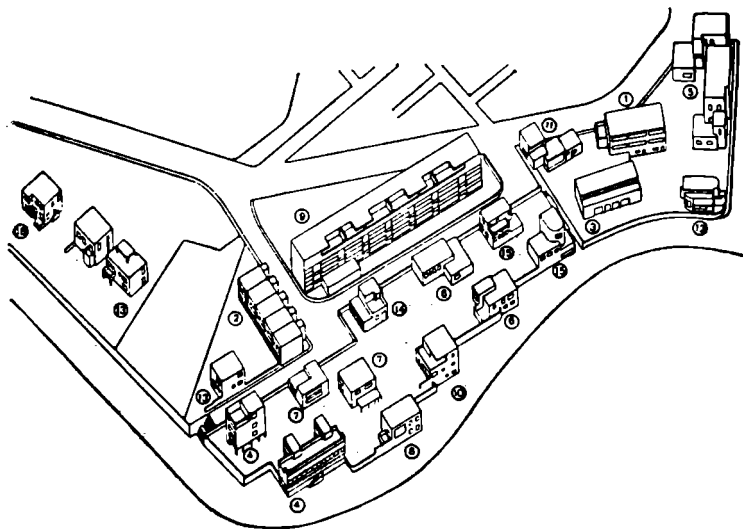
Gropius construisese două locuințe cu un grad foarte avansat de prefabricare: structura ușoară metalică fusese modelată pe o tramă de 1 m iar pereții fuseseră executați din panouri ușoare de beton cu azbest.

Imobilul construit de Mies van der Rohe, realizat cu o structură de asemeni metalică, avea toate ferestrele și elementele de zidărie standardizate, iar fiecare apartament era organizat în mod diferit, datorită planului liber: panouri interioare mobile permiteau schimbarea planului apartamentului după dorință, dînd una din primele soluții pentru o **locuință flexibilă**.

Oud ilustra tendințele școlii funcționaliste olandeze printr-un grup de locuințe cu două niveluri, în șir continuu.

Le Corbusier aplica planul său de locuință pe două niveluri (Casa „Citrohan“) cu piloți și terasă-grădină, folosind o structură mixtă de beton armat și stîlpi metalici.

Succesul internațional al Expoziției de la Stuttgart a întărit considerabil pozițiile arhitecturii moderne. Această expoziție a fost urmată de alte două manifestări consacrate

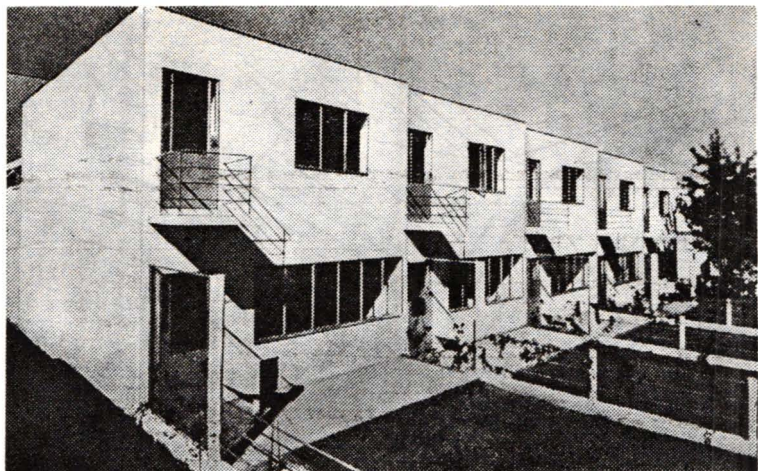


CARTIERUL EXPERIMENTAL WEISSENHOF. Stuttgart (1927). Perspectivă. Locuințe proiectate de Josef Frank (1), J. J. P. Oud (2), Mart Stam (3), Le Corbusier (4), Peter Behrens (5), Richard Doecker (6), Walter Gropius (7), Ludwig Hilbersheimer (8), Mies van der Rohe (9), Hans Poelzig (10), Adolf Rading (11), Hans Scharoun (12), Hans Schneck (13), Bruno Taut (14), Max Taut (15), Victor Bourjois (16). Vezi pp. 197, 222, 242 și planșa VIII.1.

locuinței: *Congresele C.I.A.M. de la Frankfurt (1929) și de la Bruxelles (1930).*

Consacrat problemei **locuinței minimale** și coordonat de un eminent specialist european în locuințe populare (arhitectul german *Ernst May*), Congresul de la Frankfurt a fost însoțit de o expoziție de planuri care, făcând apoi înconjurul Europei, a răspândit experiența dobândită de arhitecți în acest domeniu.

Congresul de la *Bruxelles*, coordonat de Victor Bourgeois și consacrat problemei **lotizării raționale** a cartierelor de locuințe, a încheiat șirul de studii complexe consacrate locuinței moderne în deceniul 1920—1930.



J. J. OUD. Locuințe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927).
Vezi fig. de la p. 241.

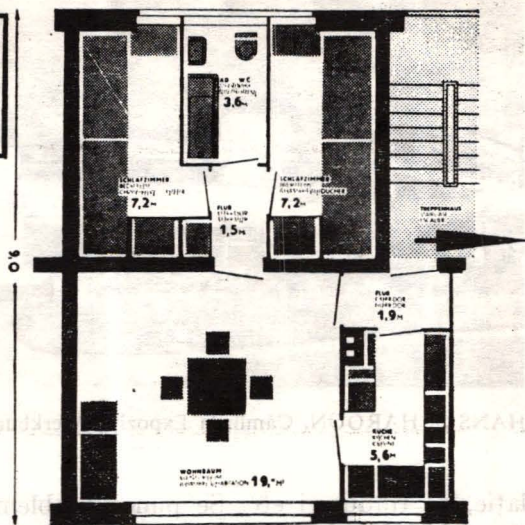
În anul 1930, *Salonul artiștilor decoratori* de la *Paris* a fost consacrat construcției și artelor industriale. *Pavilionul german*, proiectat și amenajat de Walter Gropius și o echipă de la Bauhaus (Marcel Breuer, Herbert Bayer și Moholy-Nagy) a stîrnit admirația unanimă prin modul nou de prezentare și prin concepția modernă a exponatelor, menite să ilustreze un subiect extrem de arid: standardizarea și executarea în serie a unităților de locuințe.

În același an de debut al noului deceniu a avut loc și *Expoziția de la Stockholm*, organizată sub conducerea arhitectului suedez Gunnar Asplund.

Expoziția — rămasă ca o dată importantă în istoria arhitecturii moderne — a constituit o revelație pentru marele public: pentru prima dată o expoziție era concepută ca o unitate arhitecturală, constituind un ansamblu armonios de clădiri moderne, imagine coerentă și surprinzătoare a elementelor de bază ce ar fi putut reprezenta un cartier dintr-un oraș contemporan. Vizitatorii, uimiți și încîntați, începeau să înțeleagă că noua arhitectură nu era o modă efemeră, ci un nou mod de a concepe imaginea

FRANKFURT A.M.

WOHNFLECHE FLOOR AREA SURFACE HABITABLE	46,-M ²
UMBAUTER RAUM CUBIC VOLUME CUBAGE	164,-M ³
FENSTERFLACHE WINDOW AREA SUPERF. DES FENÊTRES	10,5M ²



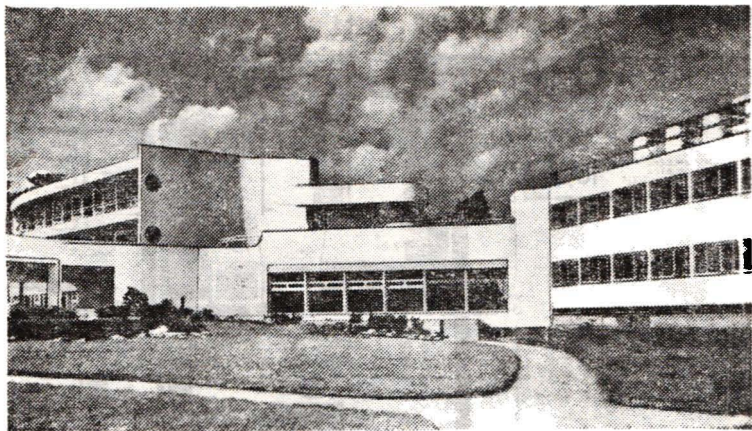
LOCUINȚĂ MINIMALĂ. Proiect din albumul Congresului al II-lea al CIAM. Frankfurt (1929).

urbană și cadrul construit în care să se desfășoare viața omului. Spațiile imense, structurile metalice ușoare, marile suprafețe vitrate, formele plastice lipsite de ornamente inutile, volumele simple dar expresive, toate reprezentau o demonstrație seducătoare a noilor principii arhitecturale.

CONCURSUL PENTRU PALATUL LIGII NAȚIUNILOR

În anul 1927, concursul de arhitectură lansat pentru construirea *Palatului Ligii Națiunilor de la Geneva* a situat deodată problemele arhitecturii în centrul atenției opiniei publice mondiale.

Problemele care trebuiau rezolvate erau multiple și complexe; tema prevedea birouri pentru secretariatul general (500 de funcționari) cu anexele respective, arhive și depozite; o sală mică pentru adunările consiliilor; o sală mare (2 600 locuri) pentru adunările generale; o bibliotecă. Trebuiau rezolvate diverse probleme tehnice, de acustică, de circu-



HANS SCHAROUN. Cămin la Expoziția Werkbundului. Breslau (1929).

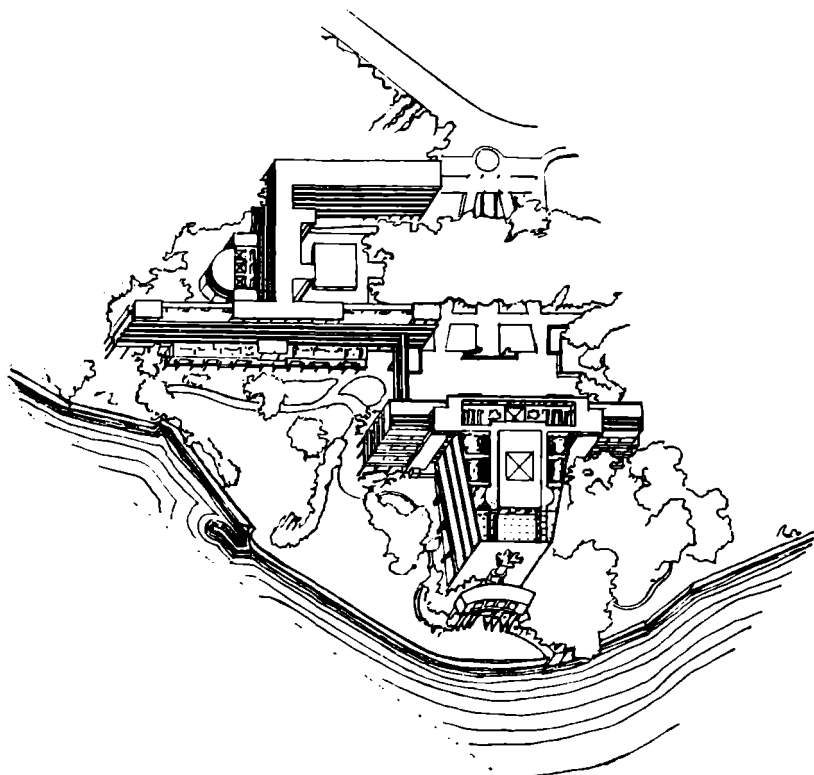
lație, de traduceri etc. Se punea problema așezării acestui ansamblu într-un teren limitat ca suprafață, dar situat într-un peisaj magnific, pe marginea lacului Lemán; era necesară o perfectă încadrare în sit și în același timp păstrarea numeroșilor arbori seculari ai parcului. În sfârșit, se cerea executarea construcției cu un buget extrem de restrâns.

S-a primit un număr de 377 proiecte din toate părțile lumii. Dintre acestea, un singur proiect a întrunit, după 60 de ședințe, 4 din cele 9 voturi ale juriului. Acesta era proiectul prezentat de Le Corbusier și vărul său Pierre Jeanneret; ținând seama de toate prevederile temei — inclusiv costul —, acest proiect le rezolva în mod strălucit atât din punct de vedere funcțional cât și plastic. Ieșind din rutina academică rigidă ce domnea în Europa în domeniul clădirilor publice și de stat, autorii lui demonstau că o temă contemporană nu poate fi rezolvată decât pe baza unei gândiri contemporane.

Gândirea academică nu putea concepe o clădire publică decât ca o construcție „monumentală”, „reprezentativă”. O astfel de clădire, cuprinzând toate funcțiunile într-un volum unic, așezată pe malul lacului, ar fi distrus iremediabil peisajul; nivelînd toate accidentele terenului, ea ar fi constituit un element străin sitului, un fel de mastodont greoi așezat pe un petec ridicol de iarbă.

Le Corbusier se apropiase de problemă fără prejudecăți și idei preconcepute, abordînd-o ca pe o clădire oarecare avînd de îndeplinit un număr anumit de funcțiuni; analizînd aceste funcțiuni cu specificul lor — birouri, săli de adunări, bibliotecă etc. — el le așeza în modul cel mai firesc cu putință, în volume separate, cu circulații și legături ușoare, putînd astfel să le înscrie în teren cu o mare ușurință și flexibilitate.

Secretariatul general, construit pe piloți și avînd o fațadă vitrată de 180 m lungime, era o clădire de birouri lipsită de ostentație, simplă și aeriană, avînd ca unic scop acela de a asigura unei armate de funcționari „o mașină



LE CORBUSIER și PIERRE JEANNERET. Proiect pentru Palatul Ligii Națiunilor. Geneva (1927). Perspectivă aeriană.

administrativă“ bine pusă la punct, la fel ca „mașina de locuit“.

Sala de adunări, dispusă într-un volum separat, așezat perpendicular față de lac, aplica principiile acustice studiate de *Gustave Lyon* pentru *Sala Pleyel din Paris*; planul ei trapezoidal avea să devină o soluție clasică pentru marile săli de spectacol în care trebuia să se asigure perfecte condiții de audiție fiecărui loc, fără a se recurge la soluții de amplificare electrică (la data concursului mijloacele radio-tehnice erau încă primitive).

Sala, imensă, era acoperită cu o terasă-grădină, permițând o vedere panoramică asupra lacului.

Le Corbusier abordase cu simplitate și rafinament problema plasticii; înlăturând monumentalismul și emfaza, el adusesse palatul la o scară umană; prin proporții și raporturi bine echilibrate, el dăduse edificiului o expresie de măreție simplă și liberă, integrată firesc excepționalului cadru natural. Tratase palatul ca pe o locuință, considerînd că „un palat trebuie să fie la fel de locuibil ca o simplă locuință“. El demonstra astfel că numai o gîndire liberă, neîngrădită de canoane și dogme, poate realiza o perfectă adaptare la realități și funcțiuni, fiind în același timp pe deplin compatibilă cu lirismul plastic și cu încadrarea poetică în natură.

Față de calitățile proiectului, victoria sa, care era victoria unei noi concepții arhitecturale, părea sigură. Dar forțele academice nu-și puteau permite să piardă o poziție atît de importantă. Printr-o manevră dubioasă a unui membru francez al juriului (arhitectul academic Lemaesquier, care găsisse pretextul insignifiant că proiectul ar fi fost desenat cu cerneală de tipar în loc de tuș) și prin votul decisiv al baronului Horta (devenit, la cei 66 de ani ai săi, conservator), proiectul lui Le Corbusier, deși premiat, fu virtual respins.

Arhitectura modernă pierdea astfel ocazia executării uneia din operele sale cele mai semnificative, iar Le Corbusier primea una din cele mai dureroase lovituri din cariera sa.

Arhitectura academică repurta o victorie: arhitectul Nénot, membru al Institutului, împreună cu alți trei academicieni, fu însărcinat să elaboreze proiectul final pe baza... proiectului lui Le Corbusier! Nénot declara: „Sînt bucuros pentru Artă; echipa franceză a avut ca scop să împiedice

barbaria. Numim barbarie o anumită arhitectură care de câțiva ani face furori...”

Aceste afirmații impudice dovedeau cât de puternice erau încă pozițiile academice. Dar ele au provocat o mobilizare a conștiințelor; în mai puțin de două decenii aceste poziții au fost spulberate.

După 30 de ani, Academia franceză propunea „barbarului” să fie ales ca membru al ei. Refuzul lui Le Corbusier fu categoric: „Nu, mulțumesc; niciodată nu voi accepta ca numele meu să servească drept stindard pentru a acoperi evoluția actuală a lui École des Beaux-Arts spre un modernism de suprafață. Școala este bolnavă, de o boală franceză; Franța a deviat de pe linia arhitecturii care i-a făcut mult timp gloria”.

Într-adevăr, aproape nicăieri în Europa arhitectura modernă nu a întâmpinat o atît de mare opoziție ca în Franța, țară care a dat naștere atîtor arhitecți mari și a găzduit mișcări artistice din cele mai revoluționare, dar care s-a dovedit în practica arhitecturală mai mult decît conservatoare.

Concursul pentru *Palatul Ligii Națiunilor* are valoare istorică nu numai pentru că a izbutit să strîngă rîndurile arhitecților de avangardă, dar și pentru că a dovedit superioritatea soluțiilor moderne într-un domeniu rezervat de un secol arhitecturii academice: domeniul construcțiilor publice.

Academismul se dovedise incapabil să soluționeze, cu mijloacele sale tradiționale, o temă modernă, cu cerințe contemporane; în numeroase proiecte academice prezentate la concurs, volumul masiv, copleșit de ostentația exterioară, era „la fel de deplasat ca un om în armură conducînd o mașină” (Giedion). Acesta a fost începutul sfîrșitului arhitecturii academice monumentale; după 1930, pentru a-și menține pozițiile, arhitectura academică a fost nevoită să adopte un limbaj plastic „modernist”.

ÎNFIINȚAREA C.I.A.M.

Un an după scandalul provocat de Concursul pentru Palatul Ligii Națiunilor, a fost înființată în Elveția o asociație denumită **C.I.A.M.** (Congresele internaționale de

arhitectură modernă), care avea să joace un rol important în dezvoltarea arhitecturii moderne în deceniul următor. Era răspunsul dat de avangarda arhitecturală forțelor regrupate ale Academiiilor.

Îndrumată organizatoric de Le Corbusier și Siegfried Giedion, reuniunea din localitatea La Sarraz (considerată a fi *Primul Congres de arhitectură modernă*) lansă o *Declarație* în care erau precizate principalele scopuri urmărite: **repunerea arhitecturii în contextul ei economic și social, în serviciul omului; eliberarea arhitecturii de stăpînirea sterilizatoare a Academiiilor; stabilirea unei unități asupra concepțiilor fundamentale ale arhitecturii și asupra obligațiilor profesionale ale arhitecților.**

„Datoria arhitecturii este să exprime spiritul unei epoci — se spunea în Declarație. Arhitecții afirmă astăzi nevoia unei concepții noi a arhitecturii, care să îndeplinească cerințele materiale, sentimentale și spirituale ale vieții prezente. Conștienți de perturbațiile profunde cauzate de mașinism, ei recunosc că transformarea structurii sociale și economice antrenează fatal o transformare corespunzătoare a fenomenului arhitectural“.

Considerînd că noțiunea de „randament“ este o axiomă a vieții moderne, Declarația preciza că randamentul adevărat va fi rezultatul raționalizării și normalizării aplicate planurilor de arhitectură, precum și al metodelor industriale de execuție.

Declarația afirma necesitatea unei lămuriri susținute a opiniei publice în problemele locuinței moderne:

„Învățămîntul academic a pervertit gustul public și foarte adesea problemele autentice ale locuinței nu sînt nici măcar puse. Opinia publică este rău informată și cei ce clădesc nu știu, în general, decît să formuleze foarte greșit dorințele lor în materie de locuință. Dealtfel, locuința a rămas de mult în afara preocupărilor majore ale arhitectului“.

În sfîrșit, academismul era denunțat ca o forță conservatoare opusă progresului:

„Arhitecții, avînd voința hotărîtă de a lucra în interesul adevărat al societății moderne, socotesc că Academiiile, conservatoare ale trecutului, neglijînd problema locuinței în folosul unei arhitecturi pur somptuoase, împiedică progresul social. Prin stăpînirea învățămîntului, ele viciază

de la origină vocația arhitectului și, avînd cvasitotalitatea comenzilor de stat, ele se opun pătrunderii spiritului nou, singurul în măsură să reînvie și să reînnoiască arta de a clădi“.

Declarația a fost primită pretutindeni cu entuziasm de către generația tînără. În special în Franța, aflată sub stăpînirea celei mai absolutiste Academii și celui mai conservator învățămînt, Declarația aducea un suflu de aer proaspăt.

În anul următor, 1929, *Congresul al II-lea* de la Frankfurt preciza din nou principalele scopuri ale C.I.A.M.: legarea arhitecturii de realitățile sociale, economice și tehnice ale lumii contemporane; analiza noțiunii și definirea conținutului arhitecturii moderne; promovarea și difuzarea soluțiilor acestei arhitecturi pe plan internațional.

Însăși tema acestui congres — locuința minimală — dovedea spiritul în care înțelegea să lucreze C.I.A.M.; arhitecții din întreaga lume erau chemați să caute tipuri noi de locuințe — aceste „adăposturi esențiale ale familiei“ — care în modul cel mai economic să întrunească maximum de bunuri (în sens tehnic și spiritual) de care putea să beneficieze un cămin modern. Pentru a nu fi stîngenite de „aureola“ maeștrilor recunoscuți, echipelor prezente cu soluții la congres li se asigura... anonimatul! O concepție nouă, opusă vedetismului academic își făcea loc: concepția unui **efort colectiv** îndreptat spre soluționarea uneia din cele mai arzătoare probleme ale civilizației moderne.

Congresul de la Frankfurt reprezenta prima manifestare de prestigiu a organizației și completa cu un bogat material teoretic și practic precedentă manifestare dedicată locuinței, cea de la Stuttgart. Acest congres număra printre delegați pe cei mai de seamă reprezentanți ai arhitecturii mondiale, de toate orientările și din diverse generații: *Aalto, Rietveld, Antonio Sartoris, Mart Stam, Sven Markelius, Ghinzburg, Le Corbusier, Richard Neutra, Karl Moser, Hugo Häring, C. J. Robertson* etc.

După ce principiile unei locuințe moderne, ieftine și standardizate fuseseră în linii mari stabilite, sarcina care stătea în fața arhitecților era de a încerca să pună ordine în dezvoltarea anarhică a orașelor, tot mai amenințătoare din cauza ritmului accelerat de concentrare urbană. Acestui domeniu atît de important i-a fost consacrat *Congresul al*

III-lea C.I.A.M., desfășurat în 1930 la Bruxelles; tema congresului a fost studierea **parcelării urbane raționale**, precum și tipul cel mai economic de locuință ce poate fi folosit în condițiile orașului modern (în clădiri joase, mijlocii sau înalte).

Congresul constata că soluția locuințelor individuale izolate duce la extinderea dezastruoasă a orașului; el propunea — fără însă a o considera ca singura acceptabilă — soluția clădirilor înalte, ca răspunzând necesității de a aera orașul și de a mări suprafața zonelor verzi din preajma fiecărei locuințe.

Următoarea temă rezulta de aici în mod logic și *Congresul al IV-lea* a analizat-o cu toată seriozitatea: era problema **Orașului funcțional**.

Acest congres, desfășurat în 1933 la bordul unui vas ce făcea o croazieră pe Mediterana, între Marsilia și Atena, adoptă un document redactat de Le Corbusier, denumit *Carta Atenei*, în care se precizau, în 95 de puncte, **principiile urbanismului modern**.

Carta, împărțită în cinci părți principale (locuința, recrearea, munca, circulația și patrimoniul istoric) constituie prima încercare de sistematizare a unor principii de urbanism contemporan și de indicare a unor soluții arhitecturale moderne într-o serie de probleme complexe și spinoase. Ea recomandă:

— *împărțirea orașului în zone funcționale*, izolate prin ample spații înverzite;

— *rezolvarea problemei locuinței prin blocuri înalte* cu multe apartamente, asigurându-se astfel o densitate mare a construcțiilor și așezarea lor în mari zone însorite, aerate și înconjurată de plantații;

— *interzicerea construirii de clădiri de-a lungul arterelor de circulație și a străzilor*, desființându-se astfel „strada coridor”¹;

— *separarea strictă a căilor de circulație și diferențierea lor pe categorii* (pentru pietoni, automobile, plimbare etc.);

— *amenajarea unei ample rețele de locuri de recreere*: parcuri, terenuri de sport, stadioane; *integrarea pădurii în oraș, apărarea naturii și a peisajului etc.*;

¹ „*Strada coridor*”: strada clasică, având clădiri de o parte și de alta a arterei de circulație. Cartă Atenei recomandă dispunerea liberă a clădirilor în teritoriu, strada fiind separată de locuințe și având exclusiv funcția de circulație.

— *salvarea valorilor arhitecturale ale trecutului*, fără însă a se permite întrebuițarea de stiluri istorice la noile construcții ridicate în zonele cu monumente ale trecutului.

Carta constata că orașul contemporan nu mai răspunde funcției sale, care este în esență aceea de a adăposti bine oamenii :

„În toate orașele omul este lovit ; totul îl înăbușe, totul îl strivește. Nimic din ceea ce este necesar sănătății sale fizice și morale nu a fost salvat sau adaptat.

La baza acestei regretabile stări de lucruri stă precăderea inițiativei particulare, inspirată de interesul personal și de atracția câștigului. Întreprinderile de producție au fost lăsate timp de un secol la voia întâmplării. Construcțiile de locuințe sau de uzine, amenajarea de drumuri pe uscat și apă sau de căi ferate, totul s-a înmulțit într-o grabă și o violență individuală din care orice plan conceput dinainte și orice meditație prealabilă erau excluse.

Astăzi, răul este înfăptuit. Orașele sînt neumane și din ferocitatea cîtorva interese particulare s-a născut nenorocirea a nenumărate persoane.

Orașul trebuie să asigure, pe plan material și spiritual, libertatea individuală și beneficiul acțiunii colective.”

În sfîrșit, Carta sublinia necesitatea întocmirii urgente a unor vaste planuri de ansamblu pentru sistematizarea orașelor și a regiunilor înconjurătoare, propunînd pentru aceasta exproprierea terenurilor necesare.

Acest document apărea într-un moment extrem de neprielnic, în anul 1933, cînd ascensiunea nazismului în Germania și războiul ce se contura la orizont puneau pe al doilea plan orice alte preocupări.

El concretiza însă ideile apărute în două decenii de căutări și frămîntări creatoare în domeniul urbanismului și arhitecturii, propunînd un program clar și sistematic. Fiind redactat de Le Corbusier, era firesc ca acest program să expună în primul rînd ideile urbanistice ale acestuia, cu calitățile și lipsurile lor. Expunerea lor abstractă și generală, precum și imposibilitatea verificării în practică făcea încă din aceste idei simple deziderate, pentru a căror realizare lupta doar o mîină de arhitecți.

2. ARHITECTURA ORGANICĂ

Închipuiți-vă că întreaga clădire ar răsări întocmai ca o floare din pământ, fiind totuși liberă să-și trăiască mai departe propria-i viață, în conformitate cu natura omului.

Ar fi atunci demnă ca un arbore în mijlocul naturii, dar totodată un copil spiritual al omului.

Acesta este idealul pe care-l propun pentru arhitectura epocii noastre mașiniste.

FRANK LLOYD WRIGHT

Activitatea teoretică desfășurată de Wright în primele trei decenii ale secolului al XX-lea a fost concretizată în așa-numita **teorie a arhitecturii organice**.

Wright continua și ducea mai departe gândirea lui Sullivan. Încă din anul 1900, acesta vorbea despre o **arhitectură vie, a dezvoltării, opusă „formelor fără funcțiuni și funcțiunilor fără formă”** ale arhitecturii eclectice americane. Pentru Wright ca și pentru Sullivan, **organic** însemna căutarea sensului vieții, protestul împotriva unei personalități disociate și a unei culturi ce despărțea rațiunea de sentiment, pe cale de a se generaliza în societatea americană.

După cum observă Giedion, de-a lungul istoriei arhitecturii au existat în mod constant două tendințe artistice diferite: o tendință către **rațional și geometric** și o tendință către **irațional și organic**.

Grecii antici au subordonat peisajul rațiunii prin temple și edificii cu forme geometrice stabilite pe bază de proporții exacte, sau prin cuburile albe, sclipind în soare, ale caselor din orașele lor cocoțate pe malul stîncos al insulelor.

Orașele medievale au crescut însă ca arborii, castelele s-au înălțat pe vîrfuri de deal, devenind prelungiri organice ale mediului natural; arhitectura rupestră a Orientului s-a insinuat în roci; arhitectura japoneză s-a integrat cu totul în natură.

Grecii, și mai târziu romanii, își bazau sistemul de proporții folosite în construcții pe dimensiunile și raporturile dintre părțile corpului uman. În Renaștere, Alberti, Fran-

cesco di Giorgio Martini sau Leonardo da Vinci au studiat timp îndelungat proporțiile umane pentru a stabili relații ideale între elementele planurilor, iar Michelangelo scria: „Este sigur că membrele arhitecturii ascultă de aceleași legi ca și membrele omului”.

Acesta era însă un gen de antropomorfism simplist, deși, în esență, bazat pe o idee profund umanistă.

Viollet-le-Duc găsea în natură numeroase exemple de existență a unui **funcționalism organic**, căruia îi acorda, pentru perfecțiunea sa, calitatea de stil: „Găsim stil în mecanismul aripilor păsării de pradă ca și în curbele corpului peștelui...”

În accepțiunea modernă a lui Wright, arhitectura organică însemna mai mult decât atât. Urmărind realizarea **unității dintre structură și plastică**, el concepea construcția ca pe un **organism viu, în care fiecare parte se naște treptat și este subordonată întregului, acest întreg, la rîndul său, fiind subordonat mediului particular căruia îi aparține**. Formele arhitecturale ascultă astfel de aceleași principii ca viața organică însăși; ele trebuie să posede armonia fundamentală care leagă părțile de întregul organism și să fie create treptat, **printr-o continuă adaptare la mediul care le-a dat naștere**. După cum structura organismului determină caracterul tuturor organelor ce-l formează, la fel și ansamblul arhitectural trebuie să determine formele elementelor ce-l compun, iar acestea trebuie să exprime, la fel ca un organism viu, funcțiunile la care răspund.

Wright scria: „**Dacă estetica și structura ar deveni un tot unitar, aceasta ar revoluționa modul de folosire și cerințele arhitecturale din epoca noastră mașinistă** (subl. n.). Dacă acest ideal ar acționa asupra materialelor prin natura procedeelor și a utilajelor, s-ar naște o arhitectură vie într-o epocă nouă, **o arhitectură organică**, singura arhitectură ce poate și trebuie să trăiască, deoarece niciodată nu va putea deveni un simplu stil sau o formulă pentru începători. Acolo unde principiile lucrează nu ca o rețetă sau o formulă, acolo va exista întotdeauna *stilul* pe care nu va trebui niciodată să-l îngropăm ca pe *un stil*”. Regăsim în aceste idei aceeași aspirație pentru o morală a profesiei care însușește pe marii moraliști ai arhitecturii: Berlage, Van de Velde, Loos.

Pe de altă parte, în urma călătoriilor făcute în Japonia, Wright a fost puternic influențat de cultura orientală, de filozofia contemplației, a contopirii cu natura: taoismul a constituit pentru Wright o revelație covârșitoare. În filozofia lui Lao Tzî el găsește suportul moral pentru arhitectura sa: respingerea raționalismului și a științei, contopirea cu natura atotputernică, încercarea omului de a-și regăsi ființa proprie prin contemplare și indiferență față de realitatea aparentă. „Mulți oameni — scrie el — se miră de calitatea orientală pe care o observă la operele mele. E adevărat, deoarece atunci când vorbim despre arhitectura organică, vorbim despre ceva mai mult oriental decât occidental. Într-adevăr, în acest sens adânc filozofic, **opera mea este orientală**“ (subl. n.).

În fața acestor două alternative, arhitecții secolului al XX-lea trebuiau să aleagă.

Gropius optase pentru rațional, pentru ordine și geometrie; Wright, pentru organic, pentru o arhitectură îmbibată de sentimentalism și romantism, dar în felul ei tot atât de nouă ca și prima, în orice caz originală și personală.

Poziția lui, total opusă tendințelor Școlii din Chicago era un protest în fața unei lumi care distrugea cu repeziciune vechile valori tradiționale.

Wright voia să dezvolte un nou mijloc de a exprima valorile vieții umane, mijloc de care-l considera mai profund decât toate cele care existaseră în istoria omenirii.

„Arhitecții nu mai sînt legați de volumele Greciei antice, ci au devenit liberi să intre în spațiul lui Einstein“, spunea el. Și Wright a intrat „în spațiul lui Einstein“, creîndu-și noile forme arhitecturale așa cum viața creează organisme vii; considerînd arhitectura, ca și viața, o integrare completă, în care nici un element parțial nu poate avea valoare în sine, ci numai ca parte dintr-un întreg.

Wright era un adversar hotărît al funcționalismului european, pe care-l considera dogmatic: „**Formula «forma este rezultatul funcțiunii» rămîne o simplă dogmă dacă nu se înțelege adevărul superior că forma și funcțiunea sînt contopite într-o singură noțiune** (subl. n.). Dacă formula «forma este rezultatul funcțiunii» ar putea avea vreo semnificație în construcții, ea ar putea căpăta o expresie arhi-

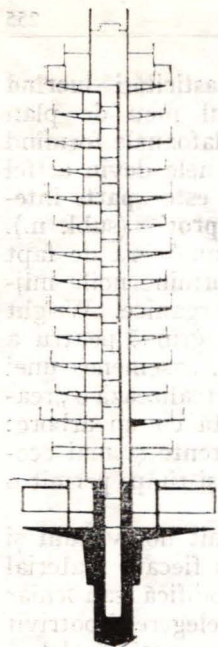
tecturală numai prin mijlocirea unei **plasticități lucrînd într-o completă continuitate...** În sistemul meu de plan desfășurat, liniile se contopesc, pereții și plafoanele formînd un tot unitar. Pardoselile, pereții și plafoanele devin astfel nu simple **elemente componente, ci fiecare este „parte integrantă” din celălalt, influențîndu-se reciproc**” (subl. n.).

Această concepție a „plasticității continue” era de fapt o nouă viziune structurală, menită să determine noile mijloace constructive necesare arhitecturii organice. Wright propunea sudarea oțelului din stîlp și din grindă pentru a forma din betonul armat o unitate deplină, „**asemenea unei crengi care aparține trunchiului**”. Astfel el realizează o „**realitate structurală pură**”, putînd fi asemuită cu un arbore: noile secțiuni constructive devin mai rezistente și mai economice decît sistemele existente și, în același timp, permit o nouă expresie plastică.

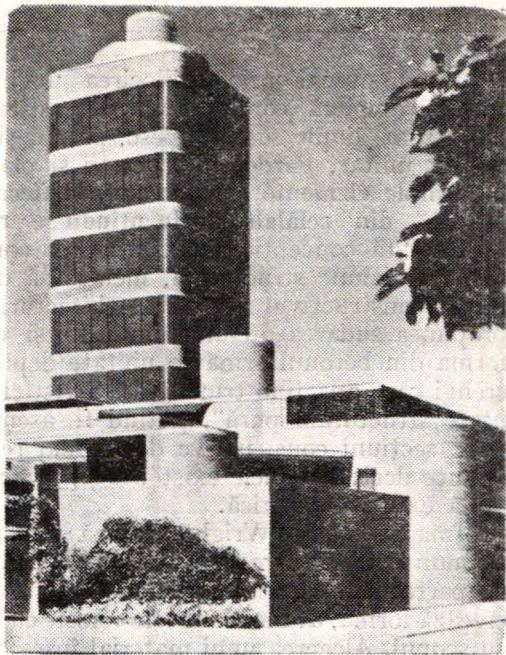
Imaginația lui Wright creează neconținut noi viziuni și armonii constructive: el **proiectează** pentru fiecare material în parte: „...Materialul de construcție modifică sau chiar creează forma, atunci cînd este folosit cu înțelegere și potrivit cu scopul. Alegerea unui material înseamnă o opțiune determinantă pentru clădire și pentru forma ei arhitecturală”.

Deși la început a fost conservator în folosirea materialelor, întrebuițînd mai ales pe cele naturale, Wright a știut mai tîrziu să profite de noile materiale și concepții tehnice.

El a întrebuițat betonul turnat monolit încă din 1906 la *Biserica unitariană din Oak Park*. În 1914, la *Hotelul Imperial din Tokyo*, folosește un sistem de fundații în consolă („ca o tavă sprijinită de degetele întoarse în sus ale chelnerului”). Cu prilejul marelui cutremur din 1923, hotelul a fost una din puținele construcții care a rezistat acestei catastrofe. La Hotelul imperial aplică pentru prima dată sistemul de încălzire prin radieră: elementele de încălzire a băilor se găsesc în planșee, asigurînd o încălzire plăcută, uniformă și economică; sistemul îi fusese sugerat, în Japonia, de o cameră „coreeană” — încăpere încălzită prin pardoseală după un sistem tradițional. Un sistem de blocuri prefabricate din beton este folosit la *Millard House din Pasadena* (1923). Mai tîrziu, părăsind atitudinea de desconsiderare a betonului, el folosește noile materiale și structuri cu o rară îndrăzneală și inventivitate.



a

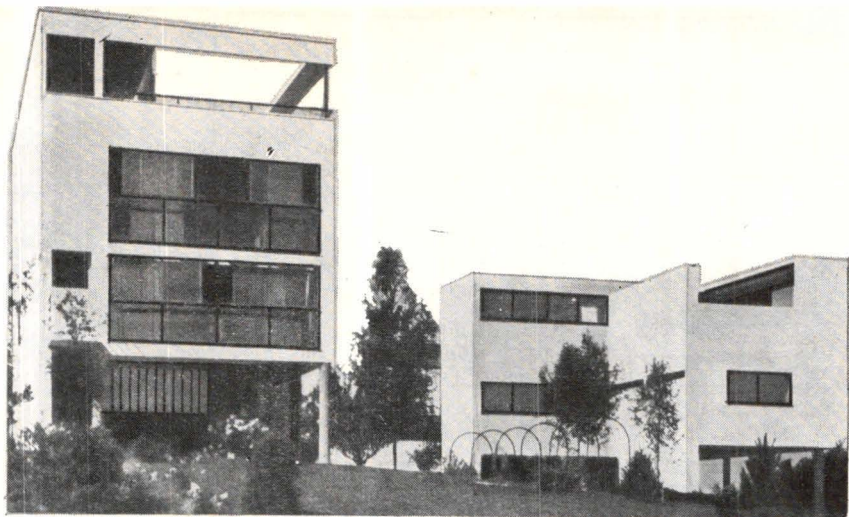


b

F. L. WRIGHT. Întreprinderea Johnson Wax Co. Racine (1949).
a — Secțiune prin corpul laboratoarelor. *b* — Vedere.

Dar pentru Wright, noile materiale — sticla, betonul armat sau oțelul — sînt numai mijloace pentru exprimarea unei idei; ele capătă noi valori expresive, chiar simbolice; se supun, ca o argilă în mîna sculptorului, voinței și imaginației arhitectului.

În sticlă, el vede un material uimitor — „aer din aer, lumină din lumină” — care aduce în viața modernă însușiri minunate, capabile să trezească toate sensibilitățile. Cu ajutorul sticlei arhitectul poate păstra înăuntru sau afară aerul, poate difuza sau reflecta lumina, poate realiza în sfîrșit „marea integrare”, conceptul de spațiu interior, menit să aibă cele mai importante implicații și efecte pentru viața omului modern. Datorită sticlei, întinderile libere ale terenului pot intra în clădire, după cum clădirea sau interiorul ei

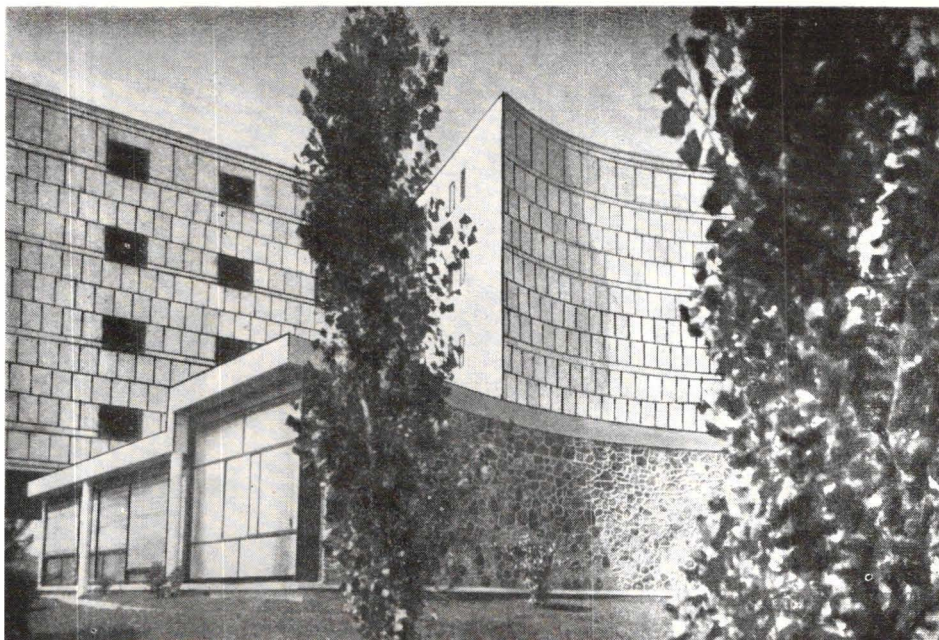


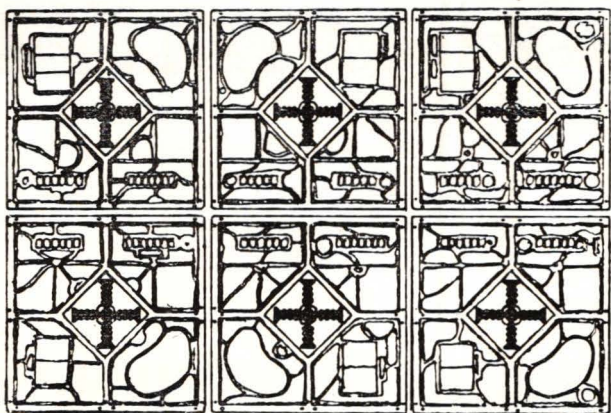
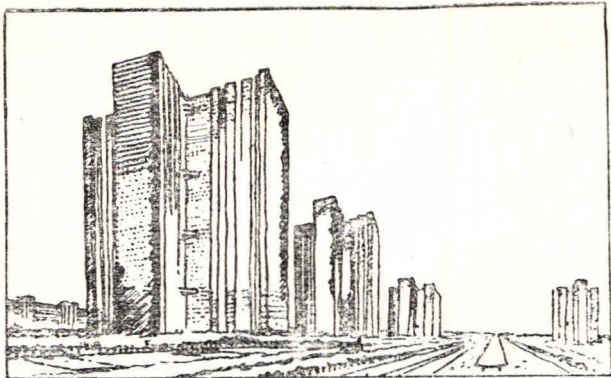
1. Locuințe în cartierul experimental Weissenhof. Stuttgart (1927).

PLANȘA VIII

LE CORBUSIER

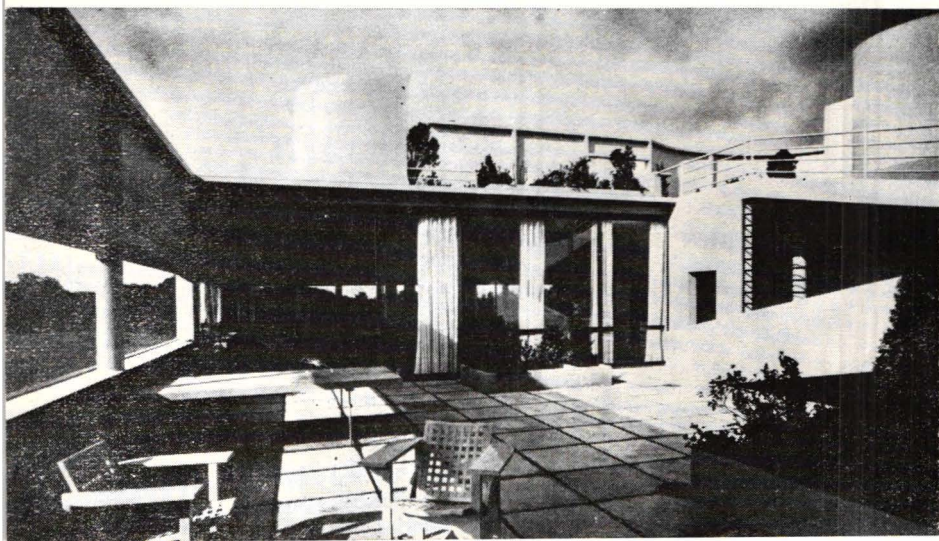
2. Pavilionul elvețian la Cetatea universitară. Paris (1930).

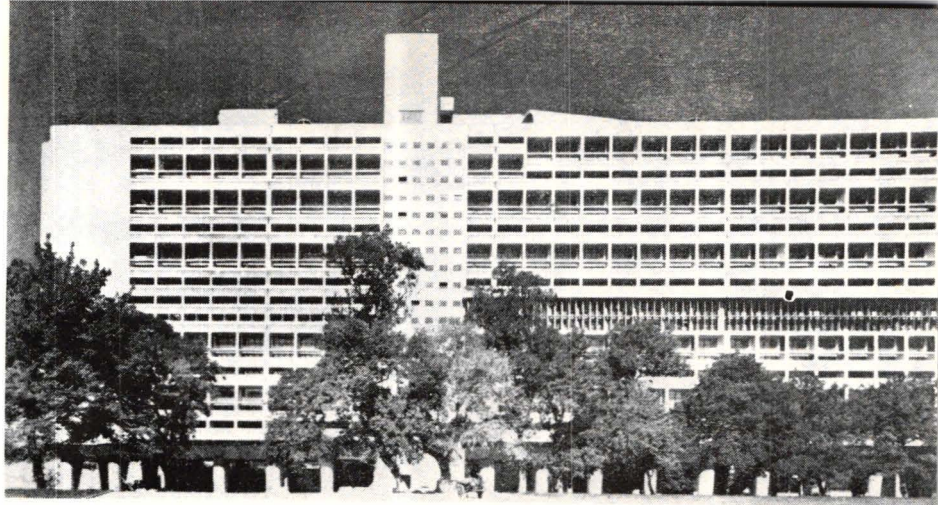




3

4

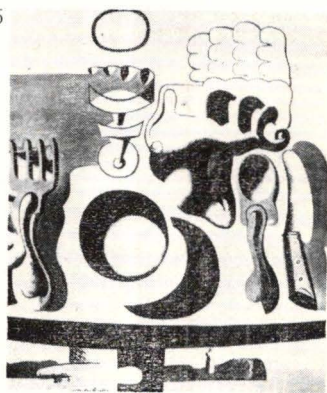




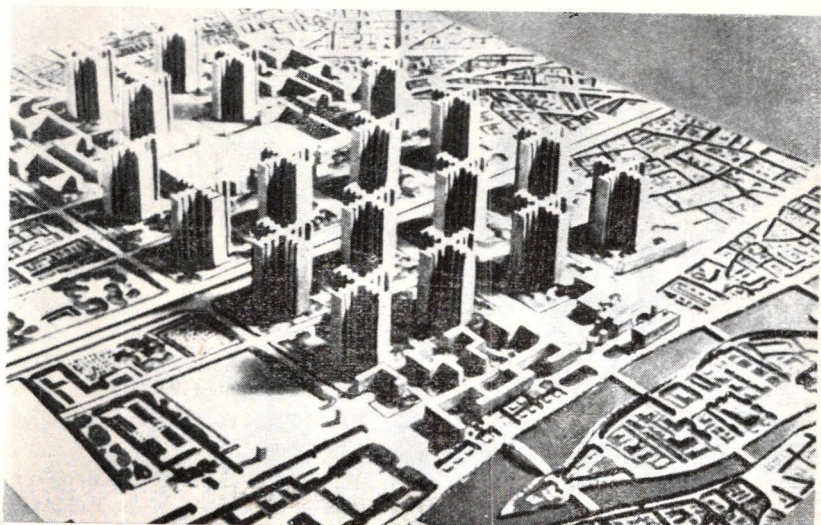
5

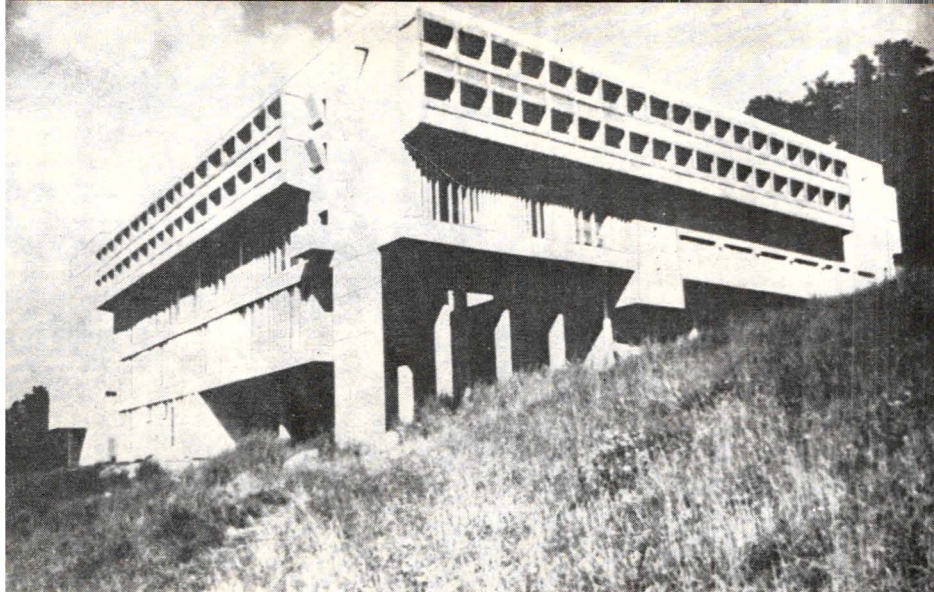
3. Blocuri „carteziene“ („Orașe-turn“) — (1920).
4. Vila Savoye la Poissy (1930). Vedere de pe terasă.
5. „Unitatea de locuit“ de la Marsilia (1950).
6. Compoziție (1928).
7. Planul „Voisin“ pentru reconstrucția centrului Parisului (1930).

6



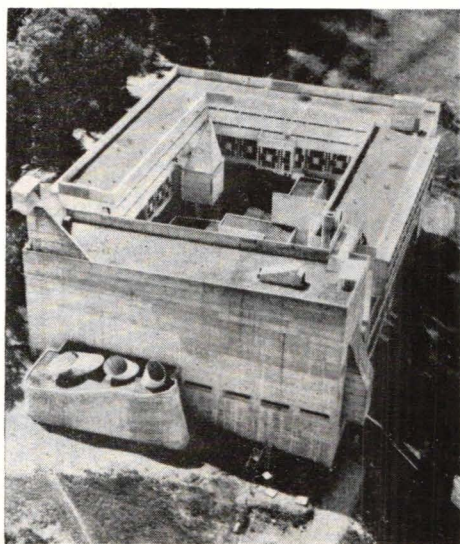
7



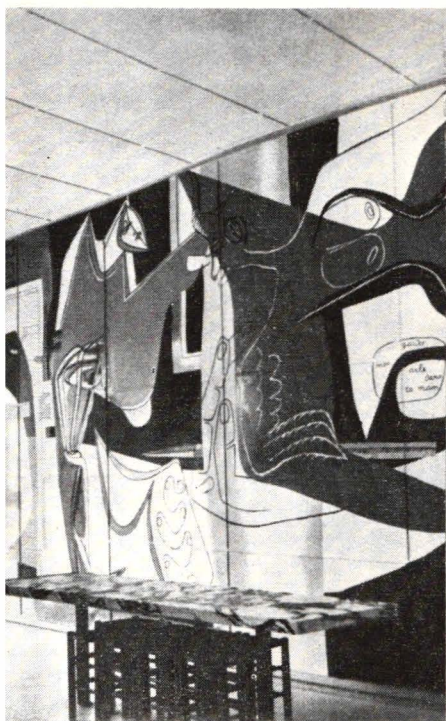


8

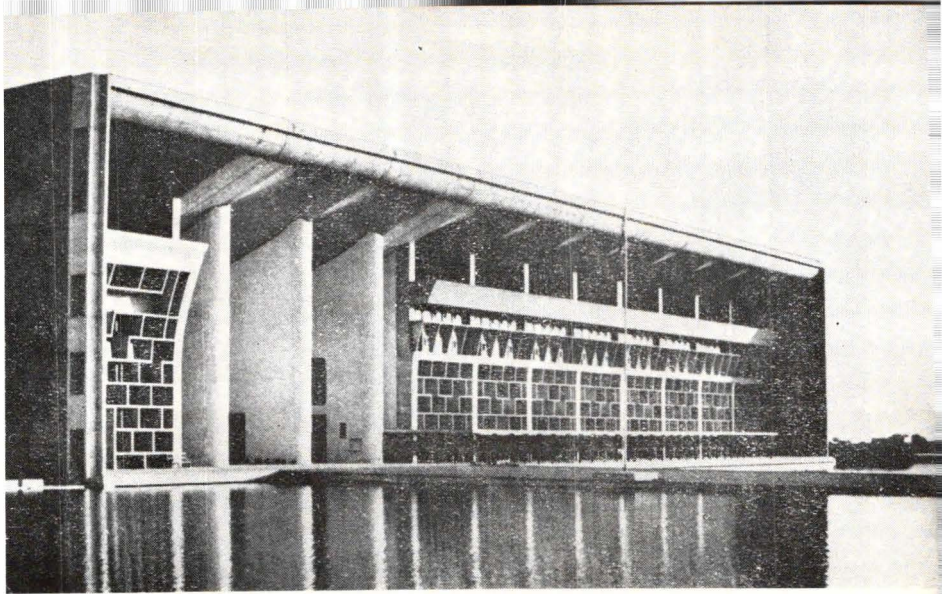
9



10

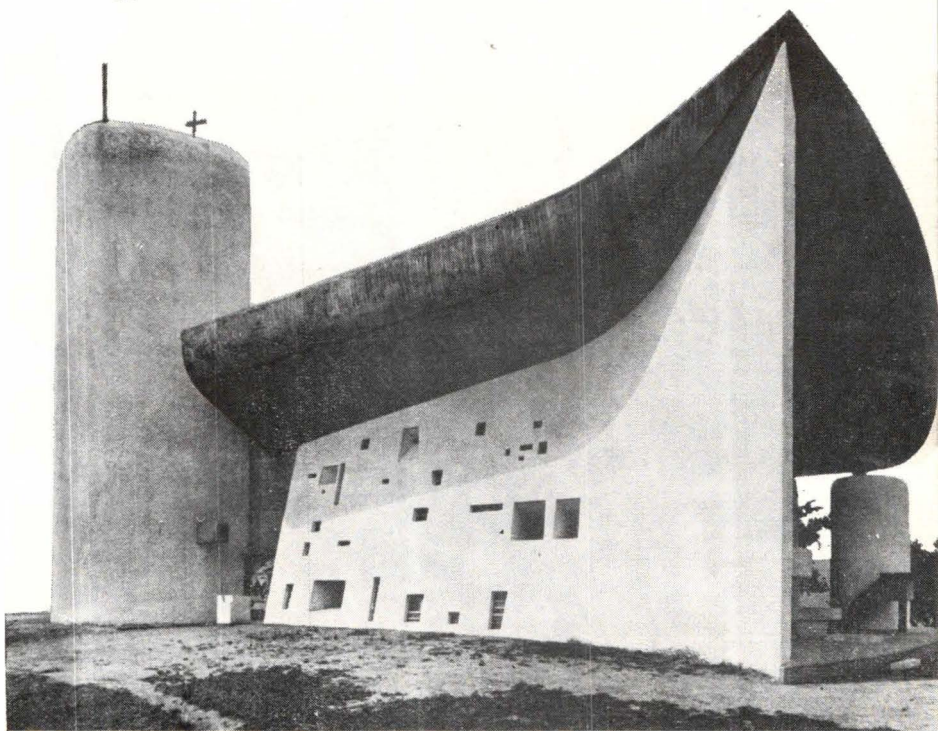


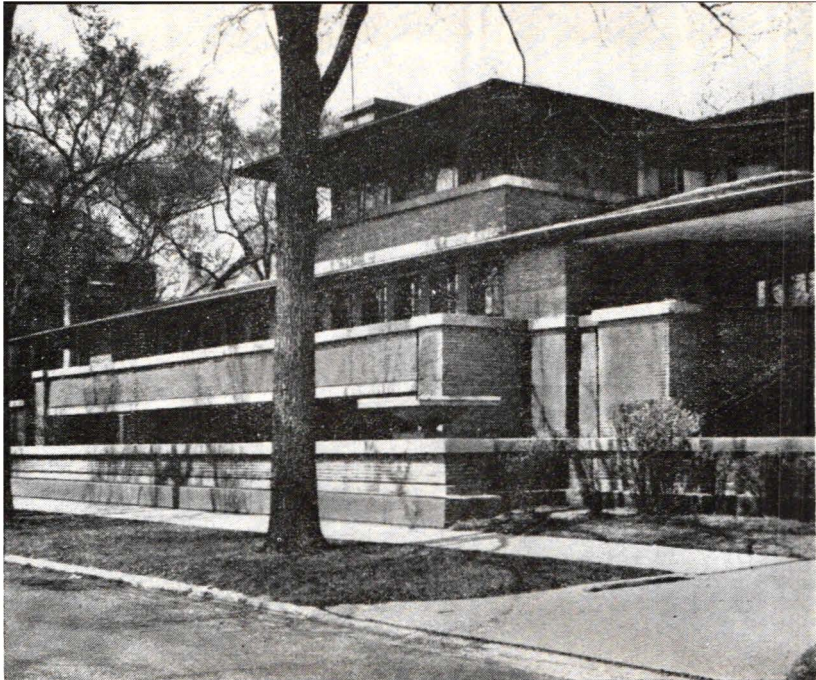
- 8 9. Mănăstirea „La Tourette”
lângă Lyon (1958).
10. Panou mural în holul Pavilionu-
lui elvețian (1930).
11. Palatul de justiție. Chandigarh
(1956).
12. Biserica de la Ronchamp (1954).



11

12

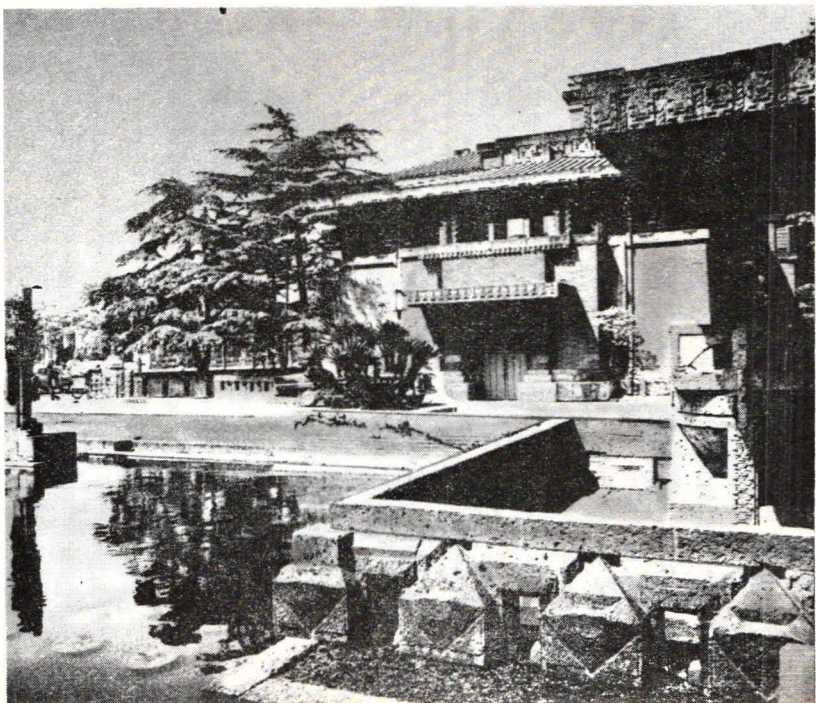


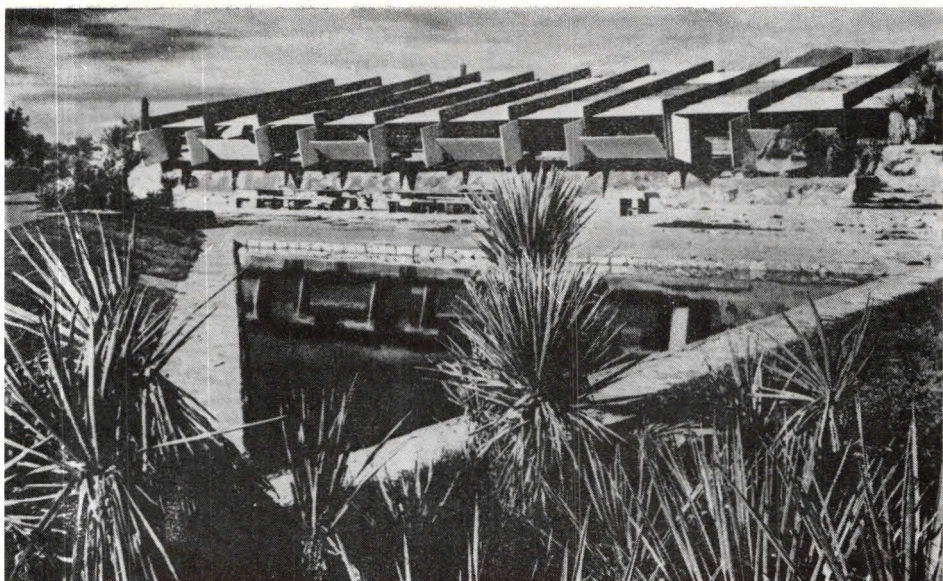


1

PLANŞA IX — FRANK LLOYD WRIGHT

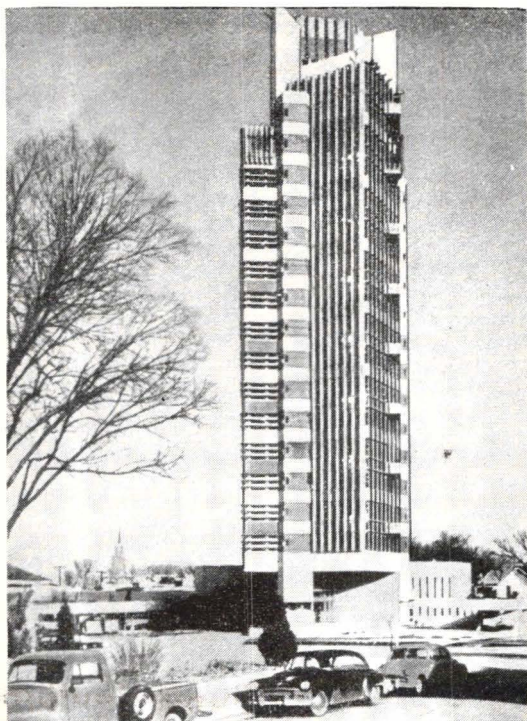
2



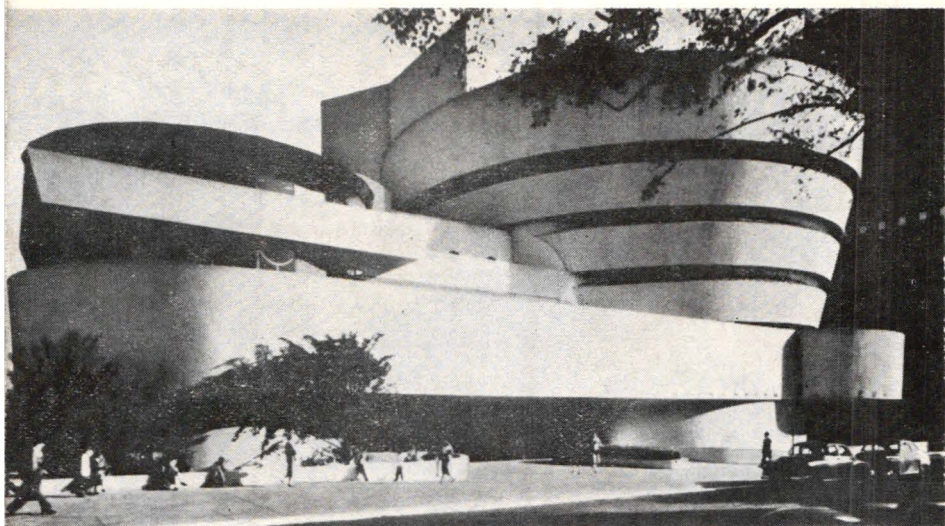


3

4

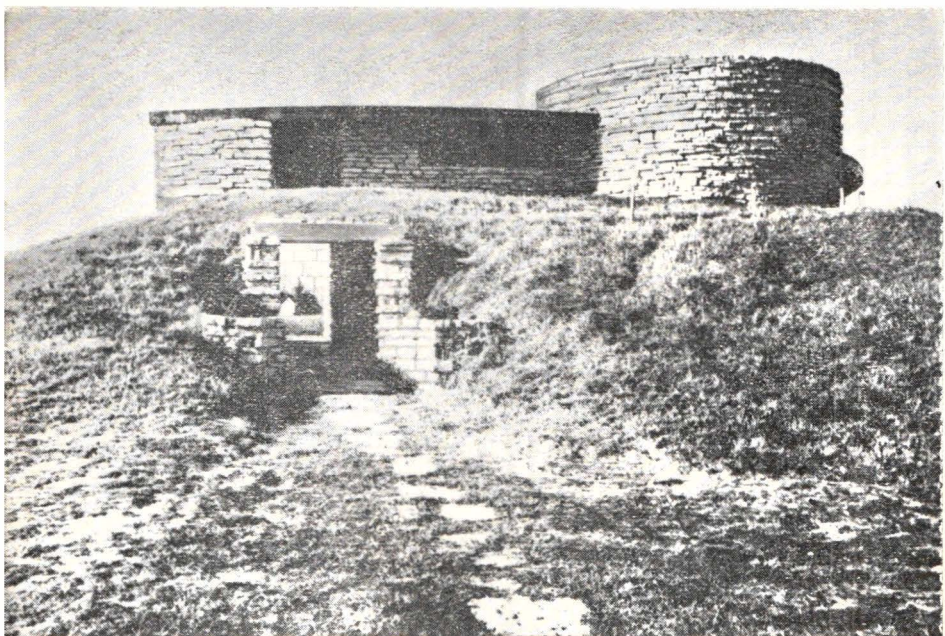


1. Casa Robie. Chicago (1909).
2. Hotelul Imperial. Tokyo (1920—1923).
3. „Taliesin-West“. Paradise Valley (1938).
4. „Price Tower“. Bartlesville (1955).



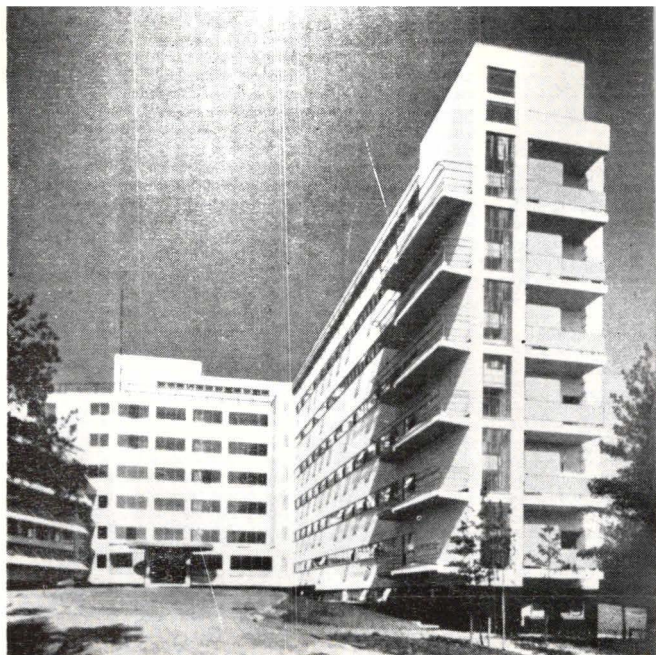
5. Muzeul „Guggenheim“. New York
(1955—1959).

6. Casa H. Jacobs. Middleton (1948).



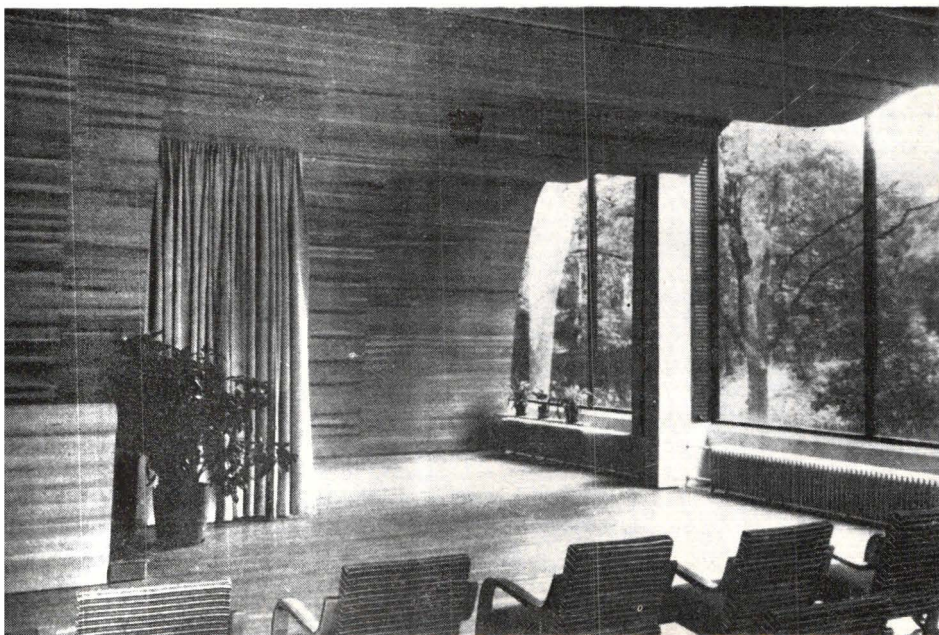
PLANȘA X

ALVAR
AALTO



1. Sanatoriul de la Paimio (1930).

2. Biblioteca de la Viipuri (1927). Sala
de conferințe.





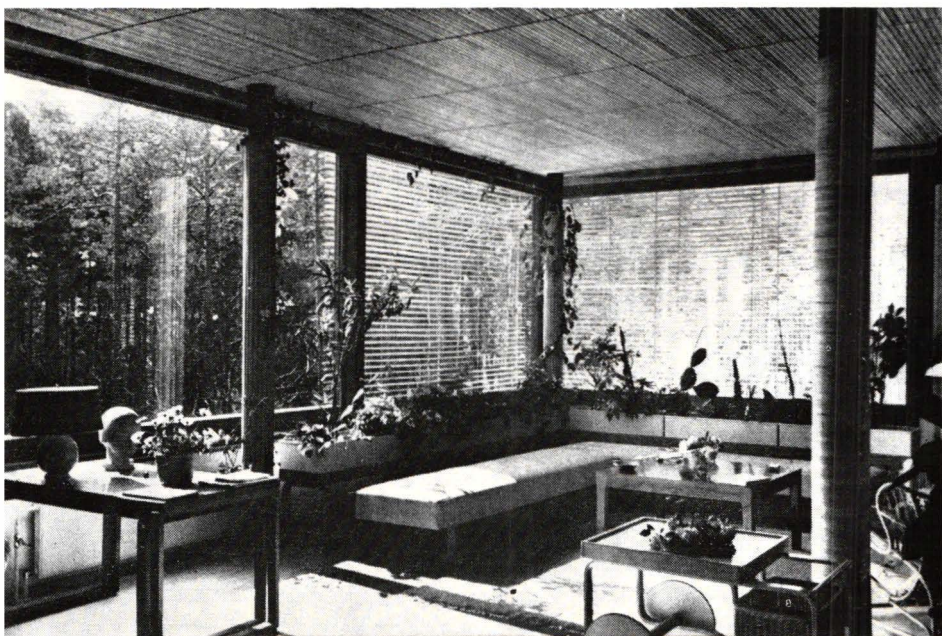
3

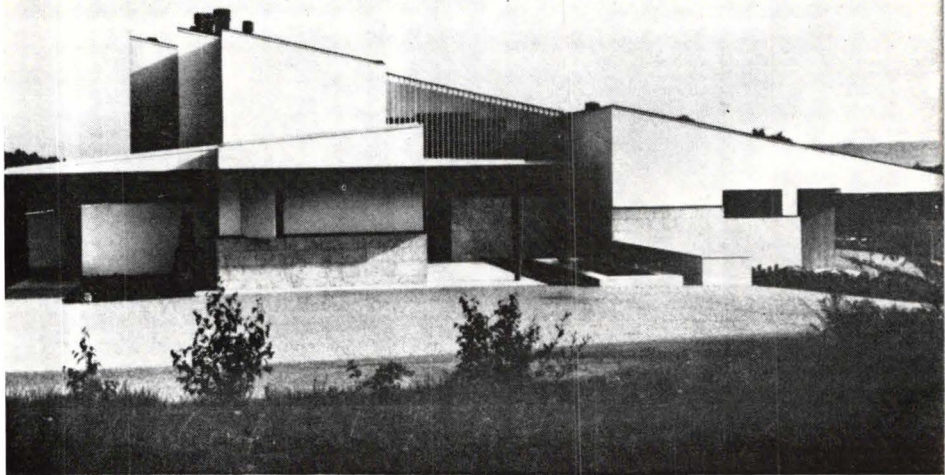
3. 4. Vila Mairea. Noormark (1938). Fațadă și interior.

5. Casa L. Carré. Bazoches (1958).

6. Pavilionul finlandez la Expoziția de la New York (1939).

4

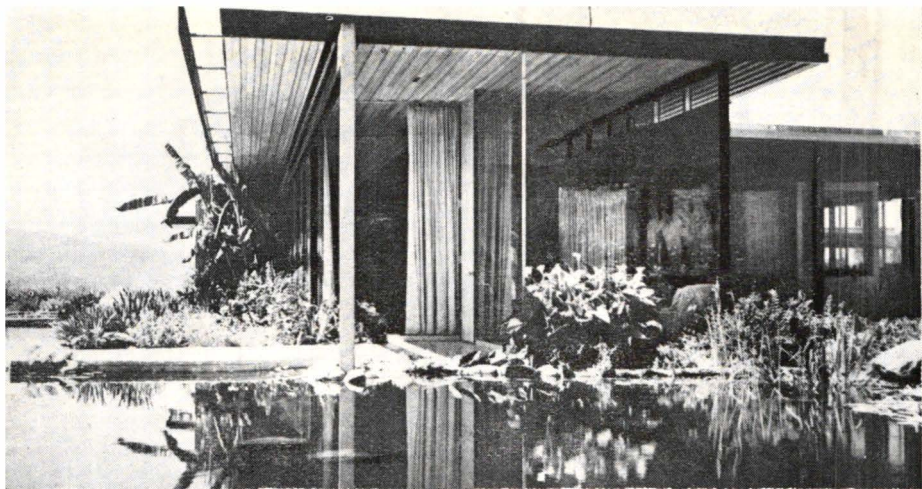




5

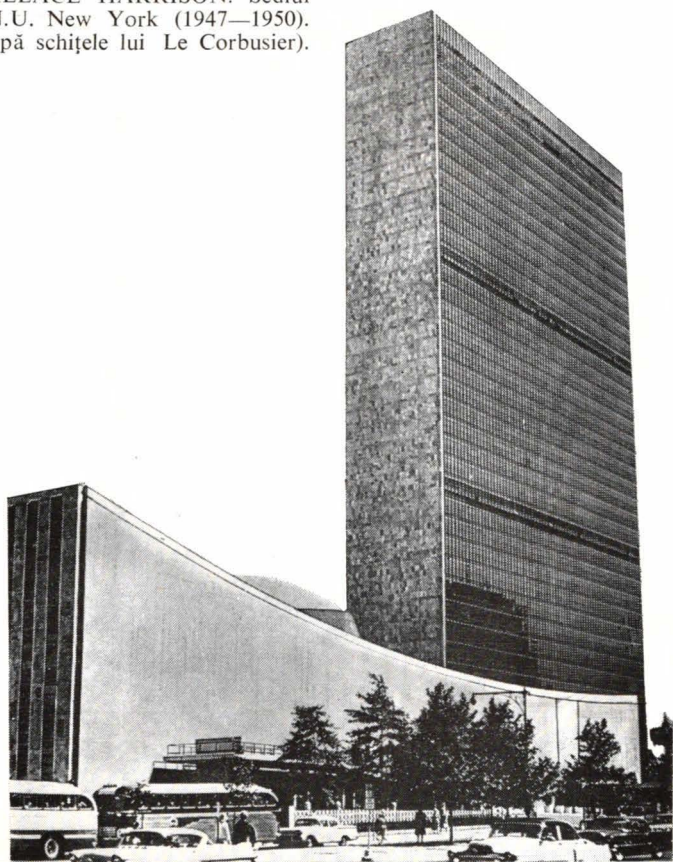
6





1. RICHARD NEUTRA. Vilă în California (1952).

2. WALLACE HARRISON. Sediul O.N.U. New York (1947—1950). (După schițele lui Le Corbusier).

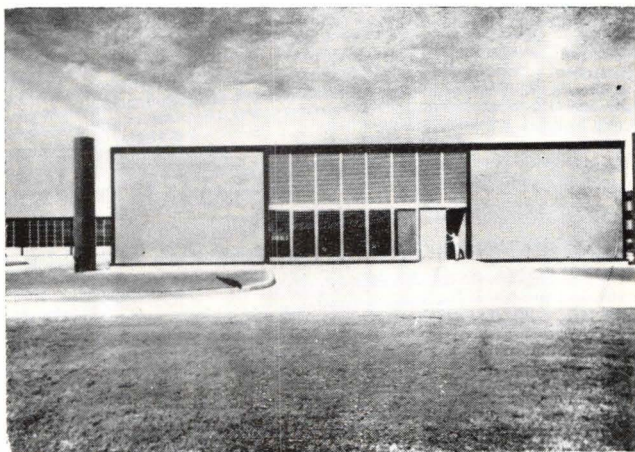


PLANȘA XI

ARHITECTURA ÎN S.U.A.

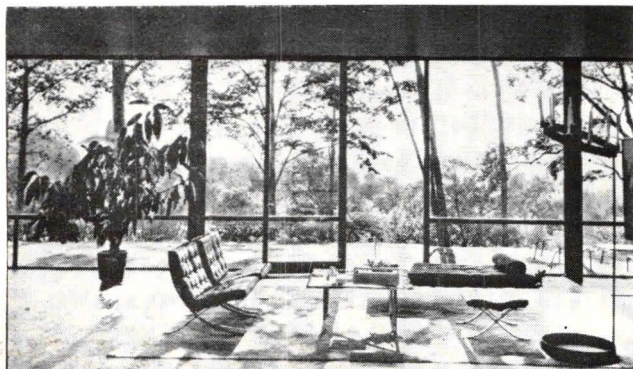


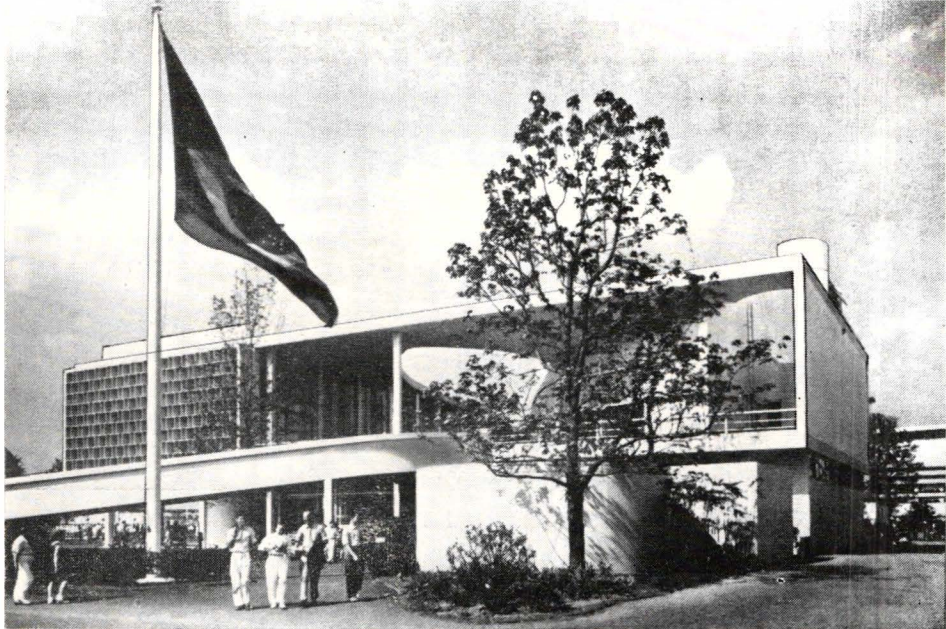
3. EERO SAARINEN. Aeroportul T.W.A. Idlewild, New York (1960).



4. EERO SAARINEN.
Centrul de cercetări General Motors. Detroit (1951).

5. PHILIP JOHNSON.
Locuința proprie la New Canaan (1949).

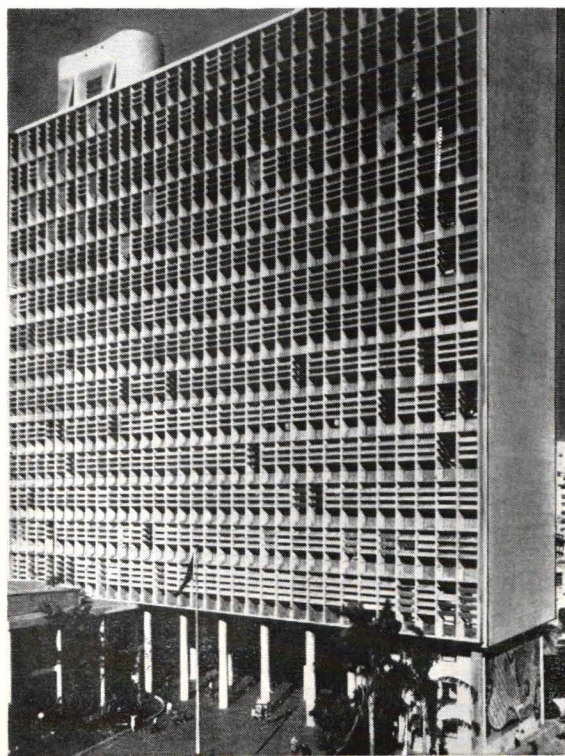




1

PLANȘA XII — ARHITECTURA AMERICII LATINE

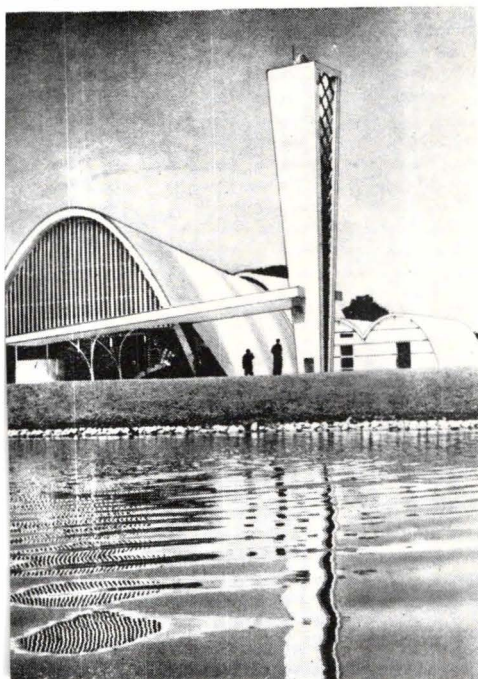
2



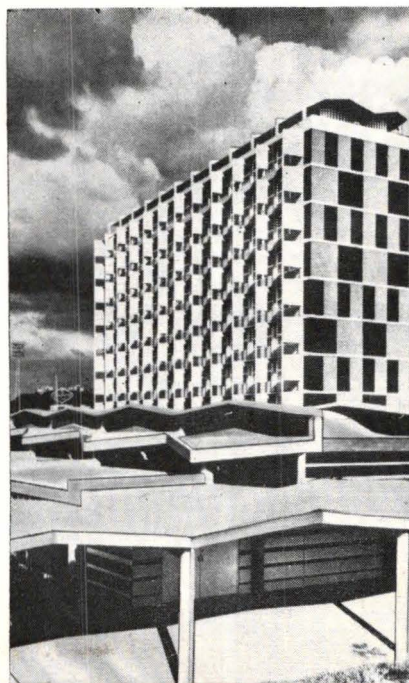
1. OSCAR NIEMEYER. Pavilionul Braziliei la Expoziția de la New York (1939).
2. Ministerul Educației. Rio de Janeiro (1936) (Consilier: LE CORBUSIER)
3. MARIO PANI și ENRIQUE DE MORAL. Universitatea din Mexico City (1952). Biblioteca.
4. OSCAR NIEMEYER. Biserica din Pampulha (1943).
5. C. R. VILLANUEVA. Facultatea de arhitectură și urbanism a Centrului universitar din Caracas (1952—1957).



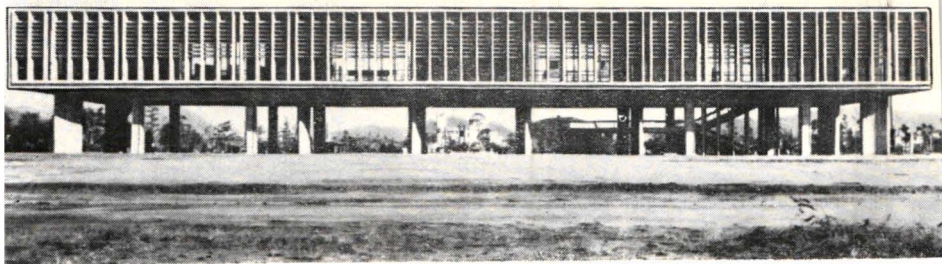
3



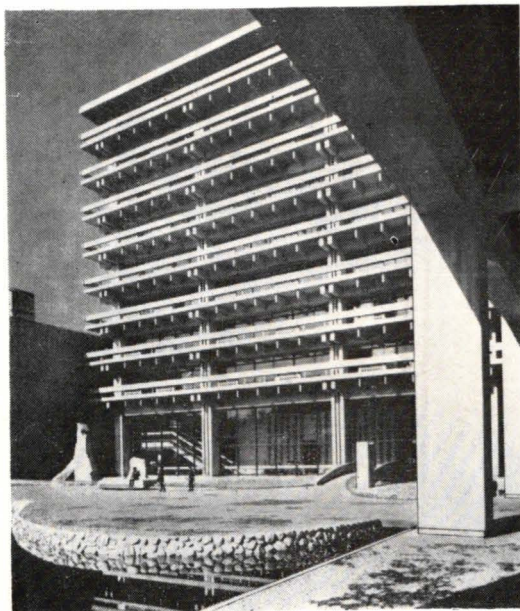
4



5



1



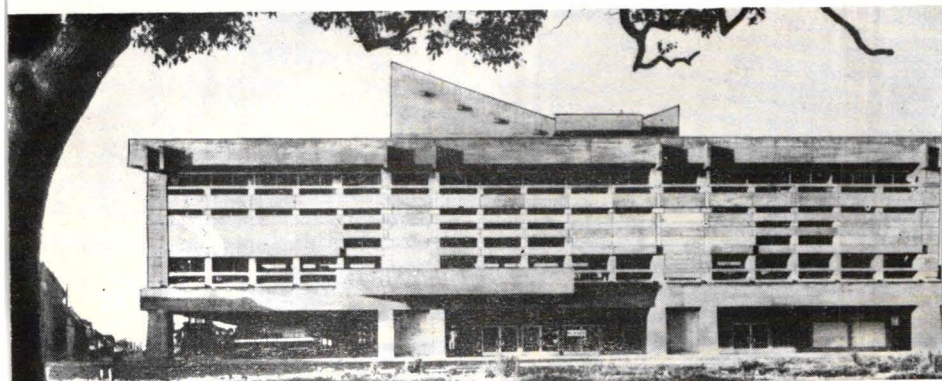
2

PLANȘA XIII

ȘCOALA JAPONEZĂ

1. KENZO TAN-
GE. Sala Păcii.
Hiroshima (1955
—1956).
2. KENZO TAN-
GE. Prefectura
din Kagawa
(1958).
3. KENZO TAN-
GE. Primăria din
Kurashiki (1958—
1960).

3



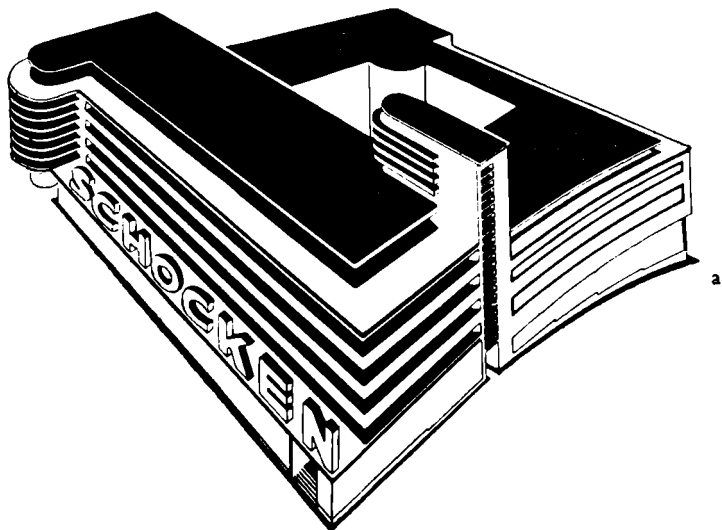
se pot extinde în exterior; terenul și clădirea se leagă în mod intim nu numai din punct de vedere al mediului înconjurător, dar și ca o „caracteristică a unui **bun mod de viață** desfășurat în interior“.

Astfel, în deceniul al treilea se închea o nouă concepție arhitecturală caracterizată prin caracterul organic al compoziției, prin romantismul individualist al operelor, înscrise liber în teren și contopite cu natura, prin fantezia și originalitatea formelor plastice. Această arhitectură subiectivă găsea un puternic răsunet în Europa unde, în jurul anului 1930, o nouă generație de arhitecți — printre care domina personalitatea finlandezului Alvar Aalto — încerca să îmbogățească mijloacele de expresie ale arhitecturii moderne.

Izolată și neînțeleasă mulți ani în America, Wright găsisese în Europa mai mulți admiratori și elevi decât în propria-i patrie. Berlage, în special, contribuise prin numeroase conferințe la popularizarea operei și teoriilor sale; în mare măsură, acestea răspundeau vederilor arhitecților olandezi și germani, printre care Van de Velde sau Erich Mendelsohn. Van de Velde, al cărui raționalism ezitant era mereu supus inflexiunilor sentimentale ale romantismului german, găsea mai multe puncte comune cu teoriile romantice ale maestrului american decât cu nihilismul lui Loos sau cu tehnicismul lui Gropius.

Arhitectul german **Erich Mendelsohn** făcea parte din generația entuziasmată de descoperirea — cu prilejul expoziției din 1910 — a realizărilor lui Wright. Mendelsohn evoluase pe linia expresionismului. Prima sa lucrare mai importantă, *Observatorul Einstein de la Potsdam* a constituit o revelație pentru posibilitățile plastice, sculpturale, dinamice oferite de arhitectura modernă. Era o alternativă la geometrismul lui Gropius, o nouă cale pe care se putea dezvolta arhitectura modernă. Deși exprimată în alte forme decât la Wright, arhitectura lui Mendelsohn pășea pe același drum, al unității organice dintre interior și exterior, dintre structură și decor, dintre arhitectură și mediu, al folosirii originale și expresive a noilor materiale, al găsirii unor soluții plastice inedite pentru fiecare lucrare în parte.

Fabrica de la *Luchenwalde* (1921—1923), marile *Magazine Petersdorff din Breslau* (1927) și *Schocken din Stuttgart*



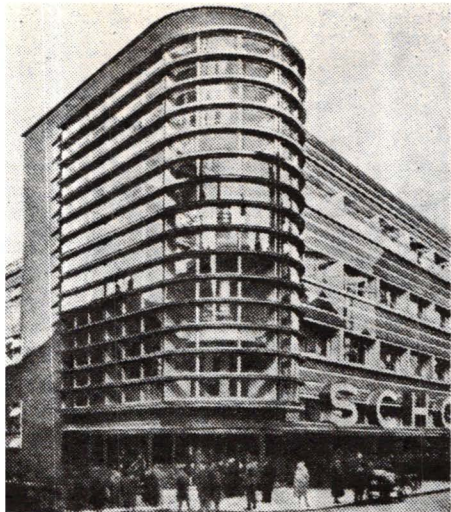
ERICH MENDELSON. Clădirea magazinelor Schocken. Stuttgart. (1927). a — Perspectivă.

(1927), *Cinematograful din Berlin* (1928) sînt lucrări cu o plastică bogată și îndrăzneță, chiar dramatică, mărturisind o sinteză originală, foarte personală, între tendințele expresioniste și cele organice.

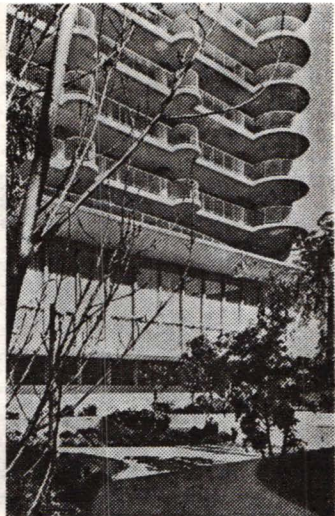
Între arhitectura expresionistă și cea organică au existat numeroase puncte de contact. Astfel, geneza formelor arhitecturale, ca expresie plastică a unor funcțiuni interne — numite de unii **instinctuale** iar de alții **organice** — a fost determinată, la ambele curente, de opoziția dintre gîndire și sentiment, dintre rațional și irațional¹.

¹ În sens estetic, termenii *rațional* și *irațional* constituie o „pereche dialectic corelativă de facultăți psihice sau stări de conștiință concurente în realizarea actului artistic... indiferent de măsura în care fiecare se impune celeilalte” (Dicționar de estetică generală, Ed. politică, Buc., 1972, p. 290).

În dezvoltarea arhitecturii, lupta dintre *rațional* și *irațional* s-a manifestat continuu, făcînd să penduleze creația arhitecturală între formele raționale, echilibrate și armonice ale clasicismului (antic, renescentist sau iluminist) și cele iraționale, subiective și excesiv decorative ale barocului de toate nuanțele (de la elenistic la modern).



b — Detaliu de fațadă.

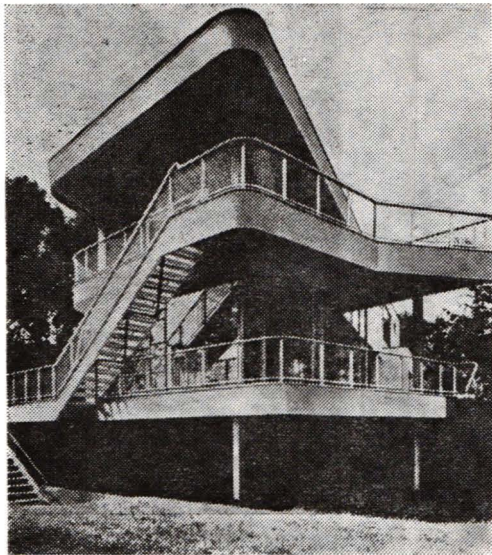


ERICH MENDELSON. Maimonides Health Center (S.U.A. 1950). Detaliu de fațadă.

Gustul pentru formele naturale, florale sau chiar animale a caracterizat în epoca noastră o întreagă concepție artistică, bazată pe aspirații romantico-sentimentale, începînd cu stilul lui Gaudi sau cu ornamentele Art nouveau, și terminînd cu imaginile onirice ale primitiviștilor sau cu viziunile expresioniștilor sau suprarealiștilor.

Expresionismul — urmărind să elibereze forțele interne, obscure, subconștiente — iar organicismul să satisfacă tendința de reintegrare a omului într-o natură a cărei lipsă o resimțea ca pe o frustrare, porneau de fapt de la aceeași idee inițială: omul, rupt de natura sa internă și de mediul său natural prin acțiunea brutală a civilizației citadine, trebuie să-și regăsească echilibrul și liniștea. Soluția expresionistă era eliberarea sa de obsesii; cea organicistă, contopirea din nou cu natura.

Personalitate deosebită de contextul expresionist german, arhitectul **Hugo Häring** este teoreticianul unei arhitecturi „organice”, diferite de cea a lui Wright și exprimată în opere ca *Ferma din Garkau* (1923). Într-un articol publicat în 1925, *Wege zur Form* (Drumuri spre formă), Häring afirma:



HANS SCHAROUN.
Vila Schminke. Lobau
(1932).

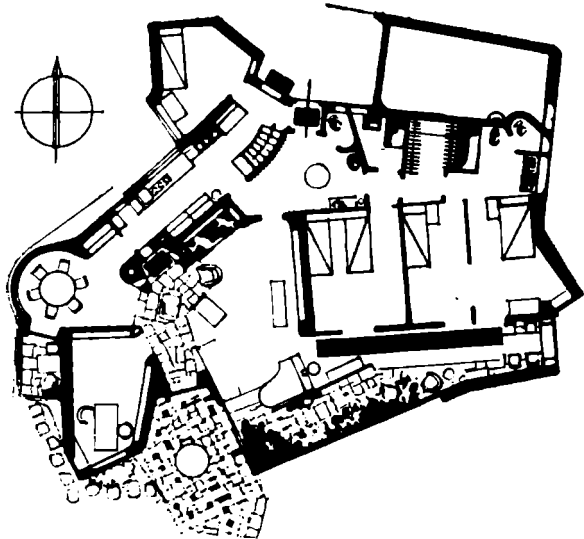


HUGO HÄRING.
Studiu pentru o locuință (1946).

„Formele pe care le urmărim trebuie să se dezvolte singure; ne displace profund determinarea lor din exterior sau supunerea lor unor legi derivate din alte discipline“.

După Häring, orice construcție trebuie să fie privită mai înainte de orice ca **un organ în slujba celui care o locuiește sau o folosește**; căpătînd astfel o importanță secundară, forma ei nu poate fi decît rezultatul dispozițiilor interioare cele mai potrivite pentru satisfacerea unor funcțiuni diverse.

Häring lupta împotriva unui anumit formalism, care pornea de la o formă geometrică preconcepută; pentru el, acordul intim între obiect și funcția sa respingea orice formă impusă de un sistem estetic rigid, ea trebuind să rezulte din analiza profundă a relațiilor — determinante și unice pentru fiecare caz în parte — dintre construcție și funcțiunile ei. Spre deosebire de arhitectura organică a lui Wright, care pornea de la adaptarea la natură (*organic* însemnînd deci crearea formei ca *organism viu*), sensul dat de Häring termenului „organicist“ este cel de determinare a formei de către funcțiunea căreia îi este destinată construcția; această funcțiune era cea care definea construcția, care trebuia s-o exprime ca o **unealtă** sau ca un **organ arhitectural**.



Era dificil în epoca aceea de început, când funcționalismul se străduia să simplifice cât mai mult arhitectura, ca filozofia complexă a lui Häring să fie înțeleasă și urmată. Dar în anii '30, înțelegerea mai profundă a genezei formelor arhitecturale avea să îndrume arhitecți ca Scharoun sau Aalto pe acest drum, evident mai dificil, dar în același timp deschizător de orizonturi mai largi. Îndrăzneța *Vilă Schminke* a lui Scharoun (Lobau, 1932), cu concepția ei spațială dinamică, cu eleganta ei structură metalică și cu formele libere, parcă plutind deasupra peisajului, vădind o plastică total diferită de cea a Bauhausului, reflectă tocmai această schimbare de optică petrecută după 1930.

Aceste idei rămân însă izolate în Germania, după 1933 arhitectura fascistă — de un neoclasicism emfatic, inuman — împiedicând orice gândire arhitecturală ce ieșea din canoanele stabilite de regimul nazist.

Arhitectura organică își găsea în țările nordice, în special în Suedia și Finlanda, o a doua patrie, o patrie mai adevărată decât prima, după părerea unor critici, care subliniază înclinația, specifică nordicilor, către romantism și iraționalism.

Mediul nordic a dat naștere unei concepții specifice de arhitectură modernă exprimată în opera suedezului **Erik Gunnar Asplund** (1885—1940). Din aceeași generație cu Erich Mendelsohn și Mies van der Rohe, Asplund era un arhitect de formație clasicistă; pînă către anul 1930, lucrările sale nu depășeau un clasicism clar și echilibrat.

Odată cu *Expoziția de la Stockholm* (1930) arhitectura sa trece deodată la mijloace moderne, pline de vigoare și siguranță. Asplund începe să exprime idei similare celor ale lui Wright. În concepția lui Asplund, locuința reprezenta „un refugiu dintr-un univers și o natură ostile, dintr-o lume condamnată de morala ibseniană, lume în care conflictul dintre om și societate, inclusiv mașina, răzbate cu putere” (Pierre Francastel). Francastel consideră aceste idei mai legate de mediul nordic decît erau cele ale lui Wright de mediul practicist și tehnocrat american. Nordului îi aparține și **concepția spațiilor largi**, în care se înscrie o arhitectură ce se desfășoară după libera imaginație și după capriciile omului, în timp ce **concepția spațiului interior** corespunde ideii romantice a unui om închis în sine și în lumea sa de reverii. Asplund aparține acestei lumi a nordului, ce compensează prin căldură interioară și poezie asprimea unei naturi mărețe dar reci.

Tot acestei lumi romantice, acestei naturi ce subordonează și domină omul, îi aparține și finlandezul **Alvar Aalto**, unul din marii creatori ai arhitecturii moderne.

Născut în 1898, în pragul noului secol, Aalto aparține unei generații care n-a avut de luptat nici cu academismul, nici cu prejudecățile clasiciste sau decorative. În epoca în care își începea cariera, arhitectura modernă își cucerise deja primele poziții; fusese ridicat Bauhausul și Le Corbusier construisese *Vila Savoye*.

La fel ca Wright, Aalto consideră că fiecare construcție comportă o soluție aparte, soluție pe care locul, alegerea materialelor, organizarea spațială, structura, raporturile funcționale cu alte elemente ale ansamblului, o face deosebit de complexă. Formele rezultate — mai bine zis **crescute organic** pe măsura rezolvării tuturor problemelor, — sînt de aceea unice, specifice operei și sitului, bogate și imprevizibile ca viața însăși.

Fără îndoială că originalitatea creației lui Aalto rezidă în puternicele sale aderențe la cultura și tradițiile unui popor în același timp aspru și romantic, modelat de o îndelungată luptă cu natura vitregă și îndulcit de poezia calmă pe care o degajă această natură, împletită din lacuri, păduri și singurătate.

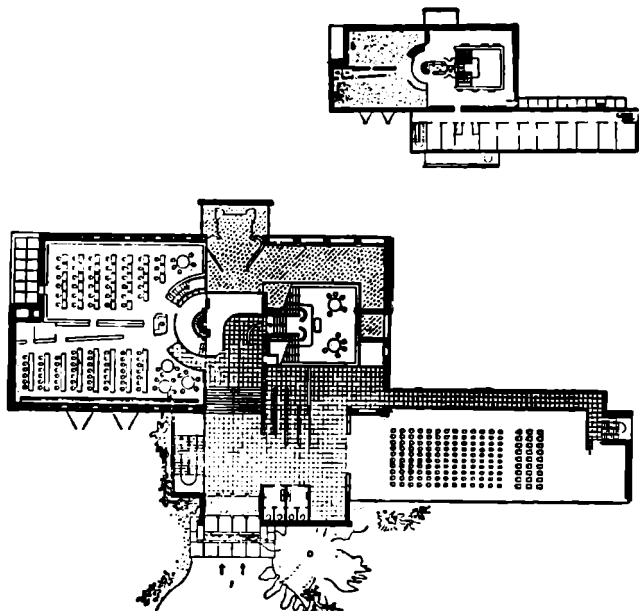
Fiu de pădurar, Aalto unește calmul, stăpînirea de sine și contemplarea poetică cu spiritul practic și rațional al celui care înțelege și iubește natura, dar în același timp o folosește și o supune voinței sale. Aalto este imaginativ și poetic, dar niciodată romanțios sau patetic; rafinat și subtil, el iubește formele organice naturale, respingînd hotărît orice îngrădire a sentimentelor, a fanteziei și a intuiției poetice. Dar folosește totodată din plin tehnica cea mai avansată, standardizarea și industrializarea, simbol al luptei pentru supunerea naturii.

Aalto n-a fost niciodată un adept al abstracționismului; funcționalismul realist al soluțiilor sale s-a limitat la căutarea unor rezolvări cît mai potrivite fiecărei probleme în parte și la folosirea tuturor tehnologiilor și tehnicilor moderne. Gîndirea sa plastică, profund intuitivă, nu este supusă unei rigori raționaliste, ci unei fantezii subiective, liberă, poetică și romantică.

Personalitatea sa puternică începe să se manifeste atunci cînd ia poziție împotriva rigidității, purismului geometric și a tendințelor formale abstracționiste care începeau să dea naștere unor opere lipsite de căldură umană, sărace și simplificatoare.

Opera lui Aalto este organică, dar nu în sensul lui Wright. Aalto nu pune nici natura, nici tehnica deasupra omului. Structural, el nu poate accepta geometrismul funcționalist, pentru că rămîne în permanență credincios personalității complexe a omului, care e format în egală măsură din rațiune și sentimente. Formele ondulate care se dezvoltă și se amplifică odată cu evoluția în timp a operei sale — amintind parcă de malurile sinuoase ale lacurilor înconjurare de păduri, care constituie constanta peisajului finic — reprezintă o punte între trecut și viitor, între tradiția artizanală și tehnica modernă.

Aalto este un neîntrecut maestru al folosirii materialelor naturale celor mai diverse, pentru obținerea unei atmosfere

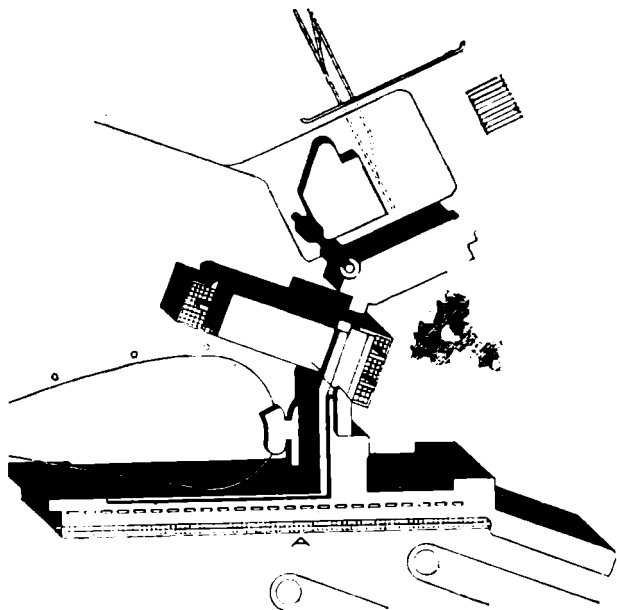


ALVAR și AINO AALTO. Biblioteca din Viipuri (1927—1933). Plan parter și plan etaj. Vezi planșa X, 2.

specifice fiecărei clădiri în parte. **Prin materiale el exprimă sentimente.** Poate de aceea el și-a consacrat numeroși ani de studiu pentru îmbogățirea posibilităților structurale și plastice ale lemnului, material cald și viu, însuși simbolul Finlandei.

Mobilierul său de lemn, proiectat începînd din 1927, unește rafinamentul plastic al formelor curbe cu stricta raționalitate a unei tehnologii revoluționare. Chimizat, aburit, stratificat, fiert, curbat, presat, tocat, aglomerat cu diverși lianți, lemnul devine un material cu totul nou, maleabil ca lutul și rezistent ca oțelul, transformîndu-se în mîna lui Aalto într-un material de sculptură pentru crearea de forme utile.

Aalto iubește bogăția de forme, curbele pline de fantezie și căldură, planurile bazate pe intuiția poetică și determinate de mediul natural. Spre deosebire de modul funcționalist de divizare a spațiului, spațiul lui Aalto este, ca și la Wright,



ALVAR AALTO. Sanatoriul de la Paimio (1930—1933). Plan de ansamblu. A — Sanatoriu. Vezi planșa X, 1.

continuu, organic, tridimensional, legînd pereți, tavane, scări într-o singură unitate plastico-structurală. Realizările lui Aalto marchează o aspirație continuă către o expresie originală, către refuzul de a repeta o formulă. Din această cauză s-ar părea că el pendulează mereu între curențele arhitecturale, între funcționalism și organic, între raționalism și romantism, între tehnologism și artizanat. De fapt, el se opune oricărei dogme, oricăror curențe intelectualiste, oricăror considerații teoretice abstracte, pentru a se apropia de fiecare problemă arhitecturală cu o lipsă totală de prejudecăți.

Aalto nu este nici partizanul arhitecturii raționaliste, nici adversarul ei. Adesea el folosește același alfabet arhitectural ca funcționaliștii: pereți netezi, fără ornamente, mari suprafețe vitrate, ferestre orizontale, structură de beton armat. Dar dincolo de această asemănare formală, el își urmează cu hotărîre drumul propriu.

Conceptia organică a lui Aalto se precizează odată cu *Biblioteca de la Viipuri* (1927—1933) unde spațiile funcționale se întrepătrund și se secționează pe orizontală și verticală, sudîndu-se într-un ansamblu unitar. Aici apare pentru prima oară soluția — specifică pentru Aalto — a ondulării tavanului (la sala de conferințe) în primul rînd în scopuri acustice, dar în același timp și plastice; această soluție va fi repetată, dezvoltată și amplificată mai tîrziu în alte lucrări ca de pildă la *Pavilionul Finlandei la Expoziția de la New York* (1939).

Se naște astfel o nouă ordonare spațială, mai dinamică și mai caldă; curbele tavanului încep să se regăsească și la pereți, ca la pavilionul de expoziție, creînd un spațiu continuu, ce învăluie și conduce vizitatorul, într-o mișcare neîntreruptă, prin întreaga expoziție.

Aalto realizează *Sanatoriul de la Paimio* în 1930—1933, la numai cîțiva ani de la terminarea clădirii Bauhausului; arhitectura sanatoriului arată progresele spectaculoase obținute de limbajul plastic arhitectural într-un răstimp atît de scurt.

Prin organizare spațială și volumetrică și prin formele plastice sanatoriul se apropie de tendințele arhitecturii lui Gropius și Le Corbusier. Dar articularea liberă a volumelor, bine înscrise în teren și subordonate clădirii sanatoriului propriu-zis, modul exemplar în care arhitectura satisface atît necesitățile materiale, cît mai ales pe cele psihice ale bolnavilor, largile terase pe care se pot lua băi de soare, dar de pe care se pot admira și pădurile care înconjoară întreg ansamblu, dovedesc calitățile umane și sensibilitatea lui Aalto. Izolat în mijlocul naturii, sanatoriul pare a se îndrepta către soare cu toate fibrele sale; formele sale arhitecturale se depărtează de rigiditatea unghiului drept, se încălzesc prin curbe ușoare, se dinamizează prin jocul de volume.

Tehnica cea mai modernă e folosită pentru a asigura confortul bolnavilor, obligați uneori să stea imobilizați în pat timp îndelungat: încălzirea prin planșee, îndreptată în special spre picioare, aerisirea prin ferestre speciale, cu ecluză, pentru a feri bolnavul de curentul de aer direct, sursele de lumină artificială dispuse astfel încît să nu obosească etc. Grija pentru detaliu merge pînă la pedanterie.

Clădirea *Bauhaus*, *Sanatoriul de la Paimio* și *proiectul* lui Le Corbusier *pentru Palatul Ligii Națiunilor* de la Geneva marchează un moment important: în jurul anului 1930, arhitectura europeană începea să-și contureze direcții distincte de dezvoltare. Pe atunci, aceste direcții erau fațetele, diferite ca înfățișare, ale unui fenomen încă unic denumit **arhitectură modernă**. Deceniul următor avea să le despartă tot mai mult, pînă cînd — cum avea să spună Gropius — unitatea arhitecturală avea să se spargă în atîtea bucăți încît reunirea lor rațională avea să devină imposibilă.

3. TENDINȚE ARHITECTURALE ÎN PERIOADA 1930—1950

Arhitectura modernă este ceva mai mult decît un mijloc decorativ aplicabil pe scară universală. Acele țări care au acceptat arhitectura contemporană ca pe o monedă cu valoare deplină oriunde ar fi transplantată, au ajuns la faliment în arhitectură.

SIEGFRIED GIEDION

În anii '30 și '40, arhitectura modernă s-a dezvoltat atît printr-o continuă acțiune reciprocă între diferite personalități și curente, cît și prin aportul original a numeroase școli naționale.

Deși nu aveau caracterul și amploarea de azi, mijloacele de informație din acești ani erau suficiente pentru a menține un permanent contact internațional; soluțiile noi din orice parte a lumii erau asimilate rapid, îmbogățind necontenit limbajul structural, funcțional și plastic al arhitecturii.

Tehnica constructivă și materialele, devenite universale, impuneau o uniformizare a formelor, determinată de unificarea sistemelor structurale. Construcțiile aveau un aer comun, aspecte plastice asemănătoare, imprimate de materialele folosite, de structura, modul de rezolvare spațială și de tehnica identică.

Literele care formau alfabetul arhitectural modern începeau să formeze un alfabet comun. Dar cuvintele, sintaxa, limba în care vorbea arhitectura fiecărei țări, erau diferite, determinate de fiecare dată de numeroase condiții specifice și tradiții naționale.

Procesul dezvoltării școlilor naționale de arhitectură modernă a fost complex, fiind o rezultată a numeroși factori economici, sociali, culturali, artistici specifici fiecărei țări în parte.

Timp de două mii de ani, în Europa aproape că nu se creaseră tipuri noi de construcții — cel mult primăria burgului sau catedrala. Ba chiar dispăruseră unele a căror existență ar fi fost necesară: terme și apeducte, muzee publice sau gimnazii. De la secol la secol, vechile construcții puteau fi adaptate foarte ușor noilor necesități, „mutînd doar nasturii de la haină”, cum remarcă un critic englez.

Secolul al XIX-lea a schimbat radical situația. Noile instituții ale statului mai puteau fi încă adăpostite în vechile palate, dar uzinele electrice, combinatele chimice, marile laminoare și turnătorii, silozurile și docurile, ansamblurile de locuințe, teatrele moderne, piețele acoperite, magazinele și depozitele — într-un cuvînt toate construcțiile necesare noului mod de organizare a vieții și muncii trebuiau să capete formă nouă, pentru că nu existaseră înainte. Cum încercarea de a le îmbrăca în haine vechi se dovedise caducă și oneroasă pentru societate, aceasta își croia haine pe măsură; în toate sectoarele ea abandona vechile redingote pentru haine de gata, confecționate în serie, mai ieftine și mai practice.

Una după alta, țările europene își dădeau seama de avantajele economice ale unei arhitecturi moderne, funcționale, a unor construcții ușor de executat și de întreținut, cerînd cantități de materiale mult mai mici pentru a obține o rezistență mult mai mare.

Dar nu numai atît. Odată depășit impactul primelor necesități (acestea fuseseră în primul rînd cele industriale și utilitare), omul modern constata că îi era tot mai greu din punct de vedere estetic să mai suporte — după cum spunea Loos — hainele de catifea roșie sau cămășile cu dantelă.

Dar Europa avea o tradiție milenară, trăia în orașe la al căror trecut ținea, deși nu mai reprezentau — după normele moderne — un ideal de confort. Evident, nihilismul de care dădeau uneori dovadă adepții noii arhitecturi nu putea fi acceptat cu ușurință. Cum să nu protesteze parizienii — atît de mîndri de orașul care era de secole capitala culturală și artistică a Europei — împotriva propunerii lui Le Corbusier de a rade trei sferturi din Paris pentru a construi în loc „blocuri carteziene” identice, geometrice și la o scară atît de gigantică încît Arcul de triumf părea un pitic la picioarele lor?

Problema era dificilă și cerea o tratare delicată, care să armonizeze sensibilitățile diverse cu spiritul modern; evoluția arhitecturii urbane în deceniul 1930—1940 dovedea că în multe părți noul nu izbutise să coexiste cu vechiul.

Arhitectura modernă era amenințată de două primejdii, afirmă, printre alți critici, *J.M. Richards*.

Pe de o parte, raționalismul geometric, rece și obiectiv — rezultatul experiențelor cubiste și abstracționiste din anii '20 — tindea către un purism geometrizarant și abstract sau către un nou academism, doctrinar și absolutist. Un semn prevestitor fusese modul rigid în care evoluase activitatea C.I.A.M-urilor. Menite, la început, să fie o tribună a armonizării diferitelor curente, a dezbaterei libere a tendințelor și a soluțiilor diverse, capabilă să îmbogățească limbajul arhitectural, Congresele începeau să statueze doctrine într-un stil categoric și absolut — în felul *Cartei Atenei* — amenințînd să transforme o gîndire vie, în permanentă adaptare la o societate dinamică, într-un nou academism.

Teoria lui Le Corbusier era dominată de „dogma unghiului drept”; dar a concepe arhitectura și urbanismul numai la teu și la echer însemna o evidentă sărăcire a limbajului arhitectural, de neimaginat în fața diversității și bogăției de forme, organice și neorganice, din natură; această diversitate care, după cum afirma chiar Le Corbusier, modelase chipul și viața omului de-a lungul mileniilor, nu putea fi suprimată de azi pe mâine.

Pe de altă parte, arhitectura „organică” și „naturală”, extrem de individualistă, a lui Wright risca să neglijeze imperativele sociale și tehnice, ajungînd la artizanat sau

la un romantism desuet, atemporal. Așa cum Ruskin nu putuse opri dezvoltarea industrială, nici Wright nu putea frâna procesul de urbanizare rapidă a Americii sau de tehnicizare a arhitecturii și nu putea construi la infinit „case ale preriei” fără a rămîne un demodat, la marginea unei arhitecturi în plină evoluție. Subiectivismul romantic al arhitecturii sale era depășit de progresul rapid al civilizației industriale americane, care înlătura cu desăvîrșire artizanatul și metodele meșteșugărești de execuție.

În anii '30, Wright însuși avea să opereze o schimbare spectaculoasă a metodelor sale de creație, o înnoire a limbajului său plastic ca o consecință a acestui progres.

Idealul ar fi fost, bineînțeles, o fuziune a celor două tendințe. O arhitectură liberă și naturală, dar care să nu înceteze a aparține lumii acesteia. O arhitectură contemporană a lumii industriale, care totuși să nu fie inumană și rigidă.

Lăsînd în urmă atît dogmatismul funcționalist cît și subiectivismul romantic, arhitectura modernă își căuta căi noi de creație. Marii arhitecți, cărora li se adăugau alte contingente ale generației tinere din diferite țări, intuiau pericolul și slăbiciunea pozițiilor rigide și dogmatice; ei lărgeau neconținut aria investigațiilor funcționale, spațiale și plastice, găsind noi și noi posibilități de expresie, depășind simplismul formelor geometrice ale deceniului precedent.

Îmbogățirea soluțiilor arhitecturale realizată în anii '30 nu micșorează însă cu nimic valoarea formelor pure ale „arhitecturii albe” a anilor '20, care rămîne mărturia emoționantă a perioadei de copilărie a arhitecturii moderne. Copilăria rămîne întotdeauna pură, candidă și spontană și-și păstrează farmecul inefabil al primelor elanuri.

Fără îndoială că dezvoltarea arhitecturii moderne a constituit un proces obiectiv, determinat în fiecare țară de o evoluție economică, socială, politică, culturală și artistică specifică. Arhitectura modernă s-a dezvoltat prin școli naționale ancorate în realități și tradiții diferite. Dar faptul că niște creatori de talia celor germani au lucrat în Anglia și apoi în America, a constituit un impuls puternic dat arhitecturii din aceste țări în direcția gîndirii raționaliste,

după cum elevii brazilieni și japonezi ai lui Le Corbusier au imprimat arhitecturilor respective căi de creație originale, în spiritul inventivității plastice nesecate a maestrului francez.

O continuă interacțiune, un proces complex și subtil în care acționau forțe divergente și convergente, opera modificări semnificative, care într-un răstimp de câțiva ani aveau să îmbogățească considerabil gândirea și limbajul arhitectural.

INFLUENȚA ȘCOLII RAȚIONALISTE GERMANE

Școala germană, cu sistemul de învățămînt de la Bauhaus — bazat pe gândirea novatoare a lui Gropius și a echipei sale de artiști și arhitecți — și cu numeroase realizări, în special în domeniul marilor ansambluri de locuințe, se situa în jurul anului 1930 în fruntea avangărzii arhitecturale europene; ea nu se lăsa antrenată nici pe linia olandeză — care încerca cu orice preț să aplice teoriile picturale „neoplastice” sau „elementariste” ale lui Mondrian sau Van Doesburg — nici pe linia lirică a lui Le Corbusier.

Profesioniști serios pregătiți și deosebit de realiști, arhitecți ca *Walter Gropius*, *Ernest May*, *Bruno Taut*, *Max Taut*, *Hugo Häring*, *Hans Scharoun* sau *Ludwig Hilbersheimer* înțelegeau că Germania sărăcită și aflată în haosul de după primul război mondial avea nevoie de o arhitectură capabilă să facă față unor probleme sociale și economice dificile și de amploare, nicidecum de proiecte pline de fantezie, dar nerealiste și utopice.

Republica de la Weimar începuse după 1920 construirea unor mari cartiere de locuințe pe baza noilor concepții arhitecturale. Blocuri înalte așezate distanțat unele de altele, cu loggii sau balcoane pe toată lungimea fațadei, bine înșorite, cu grădini comune, avînd școli și magazine în imediata apropiere, luau locul vechilor cazărmi muncitorești, cu tristele lor curți interioare, care constituiau la începutul secolului rușinea orașelor germane.

Arhitecții experimentau idei dintre cele mai diverse. Gropius construia în *Cartierul Berlin-Siemensstadt*, unul din cele mai izbutite ansambluri moderne construite în Germania;

blocuri de 4 etaje dispuse în mari spații verzi. După experimentele făcute la *Dammerstock (Karlsruhe, 1928)* — unde construisese atît locuințe individuale înșiruite cît și blocuri cu 4 etaje și loggii — Gropius ajunsese la concluzia că blocurile cu înălțime mare (12 etaje) reprezintă soluția cea mai economică a locuinței urbane. Proiectul său pentru o *Colonie experimentală la Spandau Haselhorst (Berlin, 1929)* a fost premiat pentru „nivelul ridicat de studiere științifică”. Aici era aplicată pentru prima dată soluția „blocului lamelar”, așezat perpendicular față de stradă.

În același timp cu activitatea constructivă desfășurată la *Berlin* de Erich Mendelsohn, Hugo Häring, Hans Scharoun și frații Taut, Ernest May ridica cartiere noi la *Frankfurt-am-Main*.

Soluțiile arhitecților germani erau raționale și realiste, iar severitatea și răceala lipsită de fantezie a unora dintre clădiri era compensată de ritm și de calitatea și precizia execuției. Principala lor calitate, în special a celor realizate de Gropius, era subordonarea totală față de imperativele sociale și economice, ceea ce nu se putea afirma despre proiectele, uneori fanteziste sau subordonate plasticii, ale lui Van Doesburg sau Le Corbusier.

Generația aceasta de arhitecți era dinamizată de o generație de tineri crescuți în ideile noi ale Bauhausului. Într-adevăr, primele serii de absolvenți veneau să întărească rîndurile avangărzii insuflînd, prin lipsa de prejudecăți paseiste, un suflu nou mișcării arhitecturale.

Dar în 1933, odată cu venirea la putere a nazismului și cu desființarea Bauhausului, „noua arhitectură” (nume sub care era cunoscută arhitectura modernă în Germania) primi o puternică lovitură. În anii următori, mișcarea arhitecturală modernă fu lichidată în Germania și ea încetă să mai joace vreun rol în Europa.

Principalii arhitecți raționaliști sau de alte orientări — Gropius, Breuer, Hannes Meyer, Ernest May, Erich Mendelsohn, Ludwig Hilbersheimer — părăsiră Germania încă din 1933. Mies van der Rohe, lipsit de comenzi, se dedică elaborării de studii și proiecte pînă în 1937, cînd emigră și el. Hans Scharoun, care realizase în ansamblul Siemensstadt-

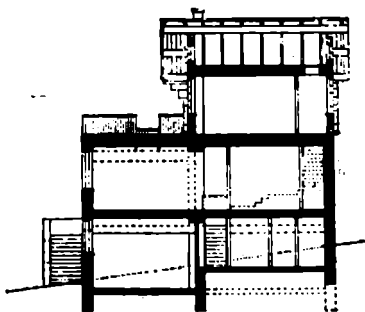
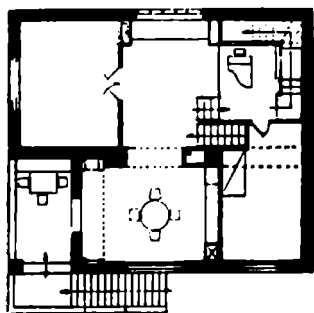
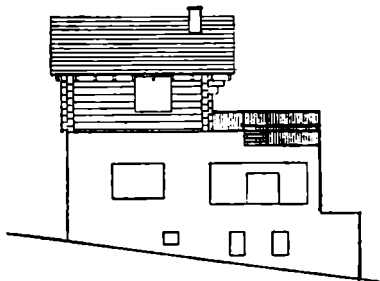
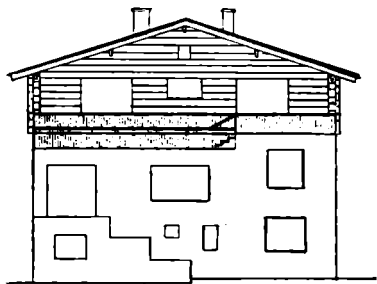
Berlin blocuri de locuințe de o concepție îndrăzneată (în apartamentele sale camera de zi se dezvoltă pe toată lățimea blocului), nu mai putu să înlăptuiască nimic important pînă în 1945. Ca și Mies van der Rohe, el continuă să întocmească studii și proiecte, în care concepțiile sale expresioniste evoluă în direcția unei arhitecturi organice originale, pe linia preconizată încă din 1920 de către Hugo Häring.

Refugiindu-se din Germania nazistă, Gropius își dezvoltă ideile în Anglia și mai apoi la universitatea Harvard din S.U.A.; Moholy-Nagy înființă la Chicago *The New Bauhaus*; Mies van der Rohe prelua o catedră la Illinois Institute of Technology, iar Joseph Albers întemeia Black Mountain College în Carolina de Sud, predînd cursuri și la Universitatea Yale.

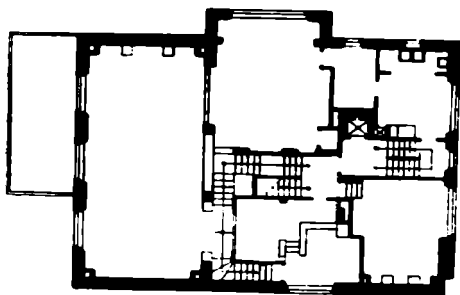
Foștii conducători ai Bauhausului au exercitat o puternică influență asupra dezvoltării arhitecturii contemporane americane, care odată cu venirea lor a făcut o adevărată cotitură.

Între 1920—1922 în Austria avea loc o amplă activitate de construcții de locuințe muncitorești. La Viena, sub conducerea lui Adolf Loos, se înlăptuia marele *Ansamblu experimental Henberg* pentru care Loos elaborase proiecte de locuințe în terase. În 1923, el dezvoltă acest tip de locuință în proiectul pentru un *Grup de 20 vile*. În același an Loos părăsește Austria pentru a se stabili la Paris. Între 1923 și 1933 el are o perioadă extrem de fertilă, realizînd operele sale cele mai semnificative: *Casa Tristan Tzara la Paris* (1926), *Casa Moller la Viena* (1928), *Casa Müller la Praga* (1930). Dezvoltînd „planul spațial”, creînd un spațiu interior de o bogăție excepțională, Loos realizează locuințe în care intimitatea încăperilor se unește cu rafinamentul deosebit al materialelor și cu măiestria stăpînirii perspectivelor interioare. Casa Müller de la Praga reprezintă din acest punct de vedere o capodoperă, un model din care s-au inspirat numeroși arhitecți de valoare (*Neutra, Lurçat, Mendelsohn* printre alții).

Loos încetează din viață în 1933, în plină activitate creatoare.



ADOLF LOOS. Proiect
pentru o vilă de vacanță
la Gastein (1922).



ADOLF LOOS. Casa Mül-
ler. Praga (1930). Plan etaj.
Vezi planșa IV, 4, 7.

ARHITECTURA FRANCEZĂ ÎNTRE PERRET ȘI LE CORBUSIER

„Văzînd o construcție franceză de tip curent, te întrebi dacă într-adevăr revoluția arhitecturală a avut loc“, remarcă J.M. Richards. Într-adevăr, în Franța — leagănul gîndirii raționaliste — Academia și Școala de Arte, precum și un aparat administrativ extrem de conservator, au menținut pînă tîrziu o arhitectură academică desuetă care dacă a consimțit să facă concesii de suprafață, n-a cedat niciodată în problemele esențiale.

Așa a fost posibil ca în anul 1937, în plină epocă de avînt a arhitecturii moderne, să se construiască la Paris *Muzeul de artă modernă* — conceput după clișee academice „renovate“, dar incapabil să funcționeze —, *Palatul Chaillot* (pentru care Perret prezentase un proiect de o concepție îndrăzneată, ce fusese respins) sau *Cercul militar*, edificiu realizat de asemenea cu tot arsenalul academic.

Deși nu se bucura de nici un sprijin din partea oficialităților, arhitectura franceză evolua totuși datorită activității unor arhitecți de valoare, ca *Henri Sauvage* — autor al celebrei *Casă în terase de pe Rue Vavin* (Paris, 1912), *Roux Spitz*, *Robert Mallet-Stevens* (1886 — 1945) — adepți ai esteticii cubiste *André Lurçat* (1892—1970) — autor al *Școlii din Villejuif* (1931), lucrare funcționalistă remarcabilă, *Marcel Lods* (n. 1891) și *Eugène Beaudouin* (n. 1899) — autori ai ansamblului de locuințe *La Murette din Drancy* (1932), în care sînt folosite elemente prefabricate — etc.

În același timp mișcarea teoretică și critică era sprijinită de publicații de avangardă ca „*Ésprit Nouveau*“, „*Les Cahiers de l'Effort moderne*“ (editate între 1925—1927 de *Léonce Rosenberg*), „*L'Architecture vivante*“ (editată începînd din 1923 de către *Albert Morancé* și *Jean Badovici*) sau „*L'Architecture d'aujourd'hui*“, una din cele mai combative reviste franceze de arhitectură, condusă mult timp de *André Bloc* (1896—1970), teoretician și creator al unei originale sinteze sculptural-arhitecturale.

Paralel, Auguste Perret își urma netulburat drumul. La *Biserica din Raincy* (1923), el reînvia cu mijloace moderne, „spațiul lumină“ al marilor catedrale gotice; pereții, formați

din traforuri de beton armat și sticlă colorată, păreau că se dizolvă în lumina care inunda interiorul punctat de pilele elegante ce susțineau subțirea boltă de beton. El dovedea aceeași extremă simplitate, aceeași voință inflexibilă de a face arhitectura să trăiască doar prin rațiunea și logica structurală.

La începutul deceniului al patrulea, Auguste Perret devenise unul din arhitecții de frunte ai Franței; datorită principiilor sale ponderate, el fusese acceptat și de cercurile oficiale, care i-au încredințat câteva lucrări importante, ca de pildă *Mobilierul național* (1931) sau *Muzeul lucrărilor publice* (1937).

Continuînd să caute expresii plastice specifice betonului armat, demonstrînd o mare măiestrie în crearea de structuri îndrăznețe, Perret rămînea totuși credincios unor principii arhitecturale tradiționaliste. Sistemul său structural ortogonal era de fapt clasicul sistem *stilp-grindă* transpus în beton armat. El n-a încercat — și nici n-a vrut — să asimileze experiențele celorlalți creatori ai arhitecturii moderne, care timp de 20 de ani exploraseră pe alte căi posibilitățile plastice ale betonului armat. Deschizător de drum, el rămîne totuși un tradiționalist, cu un limbaj neoacademic; operele sale nu mai respectă totdeauna logica structurii, ci sîlesc structura să susțină compoziții rigide; simplitatea formelor nu poate ascunde o gîndire tributară dogmelor clasiciste.

Sîntem departe de afirmația sa după care „tradiția nu înseamnă a imita servil operele antichității, ci a face ceea ce ar fi făcut ei dacă ar fi fost în locul nostru”. Perret făcea „antic”, cu beton armat. Pionierul betonului armat se dovedea acum limitat, dogmatic, incapabil să evolueze. În formulele sale sentențioase, alături de numeroase definiții poetice își făcea loc ideea — combătută de Viollet-le-Duc — a existenței unor linii și forme eterne și universale, care ar constitui condițiile permanente ale arhitecturii.

Inflexibilitatea cu care și-a menținut poziția l-a condamnat la imobilism și l-a făcut adversarul oricărei alte arhitecturi moderne, și mai ales a celei create de Le Corbusier. Nu și-a schimbat principiile pînă la moarte; reconstrucția *portului Le Havre* pe care o începea în 1947, era bazată pe aceleași idei riguroase pe care le avea la începutul secolului.

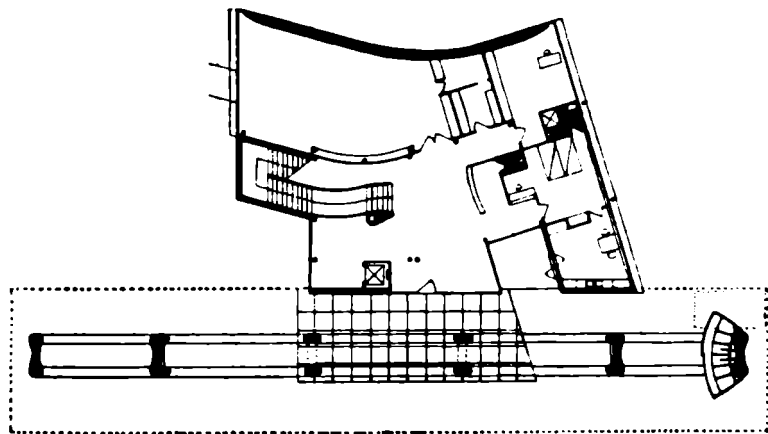
Și totuși, arhitectura sa nu este lipsită de grandoare și noblețe. Ritmurile clasice, subliniind structura ortogonală, precizia proporțiilor, bogăția și varietatea profilelor, la care se adaugă perfecțiunea execuției și economicitatea soluțiilor constructive fac din operele lui Perret exemple de arhitectură monumentală care pun pe arhitecți în fața unor probleme tulburătoare.

Clasicismul, prin ordinea, simetria, euritmia sa, a reprezentat mereu o alternativă seducătoare pentru arhitecții secolului nostru; nu un clasicism academic, sclav al unor formule sterile, ci un clasicism viu, purtător al unor idealuri de frumusețe calmă, echilibrată, care să regăsească spiritul de ordine și proporțiile antice. În acest sens, opera lui Perret, dar în și mai mare măsură, cea a lui Mies van der Rohe de după 1950 și a numeroși arhitecți anglo-saxoni, stă mărturie a încercărilor de a se menține, ca elemente estetice fundamentale ale arhitecturii, constantele clasice.

Referirile lui Le Corbusier la Parthenon și la arhitectura clasică, apelurile lui în favoarea ordinii și simplității geometrice, traseele sale reglatoare sînt, cel puțin în parte, fundamentate pe o gîndire clasică. Dealtfel, persistența în operele sale a sistemului stîlp-grindă dovedește același spirit clasic.

Arhitectura modernă înlăturase elementele exterioare ale compoziției clasice academice (ordinele, simetria rigidă a planurilor și a fațadelor etc.), dar în numeroase opere se mai puteau distinge cu claritate principiile clasice în ordonarea structurii, ritmurile și cadența plinurilor și golurilor, folosirea coloanelor simplificate etc. Deosebiriile dintre clasicism și arhitectura modernă erau mai mici decît ar fi părut la prima vedere. Lupta continua pe alte planuri și după 1950; o recrudescență stilistică anglo-saxonă — numită **neopalladianism** — avea să repună problema în actualitate.

Lupta pentru ideile arhitecturale cele mai radicale a fost condusă în Franța de Le Corbusier, care cu temperamentul său vulcanic a concentrat în jurul său toate forțele anticonformiste și antiacademice. El dovedea în practică o forță inventivă fără seamăn. Extrema libertate a creației sale arhitecturale deruta pe unii adepți prea conformiști ai teoriilor sale, alarmați de neliniștea lui creatoare, de



LE CORBUSIER. Pavilionul Elveției la Cetatea universitară. Paris (1932).
Plan. Vezi planșa VIII, 2.

adaptarea lui neconținută, dinamică, la ritmul rapid de evoluție a societății, de spiritul lui creator în permanentă efervescență, într-un continuu dialog cu epoca.

Dintre numeroasele sale proiecte, Le Corbusier a izbutit să realizeze pînă la război foarte puține. Dar acestea au fost deosebit de semnificative și au impulsionat întreaga mișcare arhitecturală franceză.

După „vilele albe” din anii '20, a căror expresie desăvîrșită fusese *Vila Savoye*, după cîteva construcții mai ample — *Azilul armatei salvării* (Paris, 1930), imobilul *Clarté* (Geneva, 1930) și *Ministerul Industriei Ușoare* (Moscova, 1929—1933), în care predomină marile suprafețe vitrate —, plastica sa suferă o primă transformare, odată cu realizarea *Pavilionului elvețian din Cetatea universitară de la Paris* (1932).

Această transformare mergea pe linia îmbogățirii formelor prin modelarea complexă, sculpturală, a volumelor arhitecturale. Fără s-o recunoască deschis, Le Corbusier ținea seamă de criticile și obiecțiile aduse arhitecturii sale „carteziene”, considerată de unii ca abstractă și inumană.

Prima îndepărtare de limbajul plastic al „vilelor albe” apărea tocmai în acești ani de răscruce pentru arhitectura modernă, cînd se construia în Finlanda Sanatoriul de la Paimio al lui Aalto.

Încălcînd parcă toate legile constructive obișnuite, *Pavilionul elvețian* se sprijinea pe un singur șir de piloți puternici, afundați adînc în sol pînă la roca de rezistență. Modelarea curbă a planului piloților se regăsea în curba peretelui posterior al pavilionului, construit din piatră frumos apareiată, și mai ales în zidul parterului, de asemenea curb, executat din piatră brută neregulată prinsă într-un strat gros de mortar.

Concepția, de o libertate plastică surprinzătoare, era o abdicare a lui Le Corbusier de la principiile funcționaliste rigide, de la estetica unghiului drept și a cubului alb, ilustrate doar cu un an înainte de *Vila Savoye*. Armonia puristă făcea loc unui joc, puternic contrastant, de materiale: piatra brută și betonul netencuit erau alăturate fațadei de sticlă transparentă; geometria rigidă era încălzită de jocul de lumini și umbre al peretelui curb; tehnica avansată, exprimată de piloții puternici, era alăturată zidăriei primitive de piatră, ca un contrapunct plastic. Planul reflecta aceleași tendințe de unire a ordinii geometrice cu organizarea liberă, plină de fantezie și inventivitate.

La Le Corbusier, această schimbare de optică se va accentua în tot cursul anilor '30, se va materializa în plastica sculpturală a *Unității de la Marsilia* (1947—52), va izbucni ca o flacără în *Capela de la Ronchamp* (1950—1954) și se va maturiza în arhitectura de la *Chandigarh* (India, 1950).

Nu putem separa această evoluție de cea a mișcării plastice a anilor '30 și '40. Cubismul și purismul deveniseră istorie; Klee, Miro, Kandinsky explorau un nou univers, organic și biologic, înlocuind abstracția obiectivă a unui Mondrian cu sensualitatea subiectivă a formelor naturale, organice sau iraționale. Brâncuși exista alături de Moore, de Arp, de Gabo sau Giacometti, și, departe de a se exclude, se completau. Ei recompuneau, în diverse moduri de expresie, o realitate mult prea complexă pentru a putea fi privită doar dintr-un singur punct de vedere.

Deși cu un specific diferit de al artelor plastice, arhitectura urma un drum similar; maturizîndu-se, ea se diversifica.

Creația plastică a lui Le Corbusier a fost și ea în permanentă evoluție, liberă de orice constrîngere doctrinară,

ca „un dans în soare”. Veșnică descoperire și invenție, ea a pornit de la volumele pure, ca de cristal, ale „vilelor albe” din anii '20 pentru a ajunge în anii '50 la formele dramatice de la Chandigarh, pline de forță expresivă, cu umbre misterioase și accente violente, deschizând întregii arhitecturi contemporane noi orizonturi.

Am arătat în capitolul consacrat lui Le Corbusier principalele idei care au format teoria sa urbanistică.

El și-a concretizat aceste idei în numeroase cărți; a întocmit numeroase planuri de urbanism și a participat la multe concursuri internaționale instituite pentru amenajarea și sistematizarea unor metropole importante: printre ele figurează planurile pentru urbanizarea orașelor Anvers, Bogota, Stockholm, Alger, fără a mai pomeni de sistematizarea Parisului (care de la *Planul Voisin* din 1930 a constituit pentru el o preocupare permanentă). Toate aceste planuri au rămas pe hîrtie, juriile internaționale ezitînd să adopte viziunile sale, pe care le considerau prea radicale, utopice.

Timp de o jumătate de secol, cu migală și perseverență, Le Corbusier a dezvoltat o teorie urbanistică unitară — codificată în Carta Atenei — amplificîndu-și ideile enunțate încă din 1920, încercînd să analizeze metodic problemele complexe ale orașului contemporan și repetînd fără încetare adevărurile în care credea cu îndrîjire.

Rezultatul a fost „cincizeci de ani de eșecuri, de catastrofe și din cînd în cînd, de succese” după cum mărturisea cu amărăciune către sfîrșitul vieții.

Aceste idei se cristalizaseră în anii '20; patruzeci de ani mai tîrziu, ele erau în esență aceleași, transformate în sistem rigid și devenite dogme. În acest timp viața mergea înainte cu viteză amețitoare, aducînd la paroxism contradicțiile urbane. Multe din soluțiile preconizate cu 25 de ani în urmă deveniseră inefficiente în fața enormei creșteri a orașelor, a exploziei demografice, a colosalei concentrări urbane, a infernalei și implacabilei motorizări.

Eroarea lui Le Corbusier a stat în faptul că a încercat să traducă în practică o schemă, un sistem teoretic ideal, fără a ține seama decît rareori (ca în cazul Algerului, de pildă) de realitățile specifice, concrete, ale fiecărui oraș în

parte, ștergînd astfel, dintr-o singură trăsătură de condei, secole de dezvoltare istorică.

Pe de altă parte, drama vieții sale a constituit-o imposibilitatea de a se realiza, faptul că prea târziu i s-a oferit posibilitatea să construiască, să-și experimenteze ideile. Abia după ultimul război Le Corbusier a izbutit să execute cîteva „unități de mărime conformă”, ideea cheie a sistemului său urbanistic. Poate că dacă ar fi fost executate în 1925, imobilele-vile ar fi putut evolua și ține pasul cu necesitățile sociale.

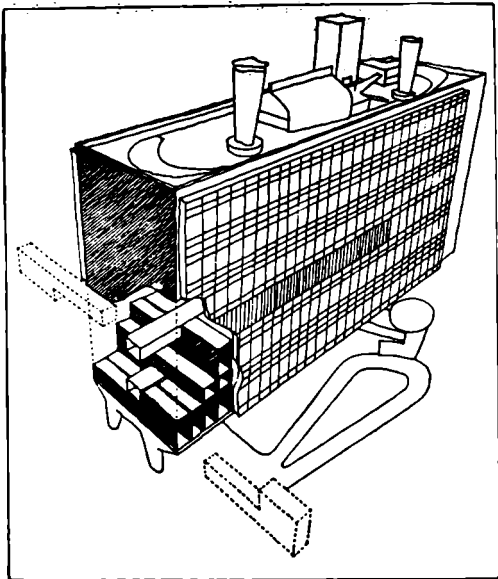
Neîncrederea generală în valabilitatea teoriilor urbanistice corbusiene nu se datorește deci numai conservatorismului și inerției de gîndire, ci și caracterului lor abstract și schematic; viziunea sa raționalist-carteziană, geometrică, ordonată, pură ca o teoremă, părea multora la fel de ireală ca și orașele ideale sau falansterelor imaginate de utopiștii secolelor anterioare.

Aceasta a făcut ca ideile sale să întîmpine nu numai opoziția cercurilor academice, ci și critica severă a unor serioși și renumiți istorici de artă sau a unor profesioniști din diverse ramuri ale urbanismului și arhitecturii.

Dintre aceștia, deosebit de aspru se arată Pierre Francastel, care susține că Le Corbusier transformă de fapt omul într-o unitate depersonalizată, înghesuindu-l într-o celulă-tip: „Le Corbusier propune ca formulă rațională a fericirii umane crearea celulei de locuit. El a rămas legat de mitul furnicarului uman, de stup, de «viața albinelor» a lui Maeterlinck”. Dar astfel, afirmă Francastel, se realizează un nou fel de cazarmă de locuit, echipată cu tot arsenalul tehnic modern, dar ruptă de natură, ducînd la aceeași alienare și depersonalizare, caracteristică orașului contemporan.

La rîndul său, Lewis Mumford aduce serioase critici soluției „unității de locuit”, așa cum a fost ea realizată la Marsilia și apoi, cu unele modificări, la Nantes.

În anul 1947 Le Corbusier izbutea să construiască la Marsilia, după învingerea unei serioase opoziții, prima „unitate de locuit de mărime conformă”. Arhitectul avea 60 ani; în această construcție el angaja 25 de ani de căutări teoretice, verificarea practică a întregii sale gîndiri arhitecturale.



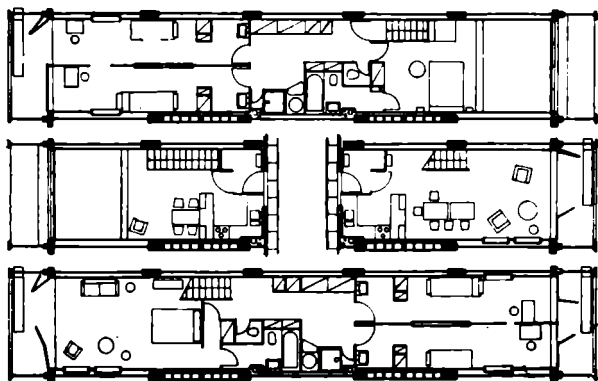
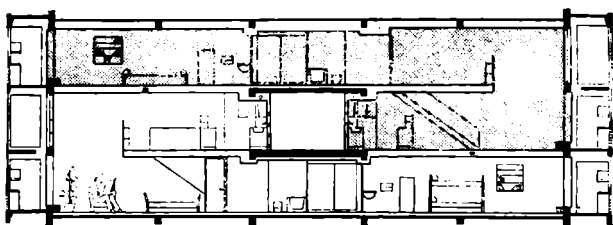
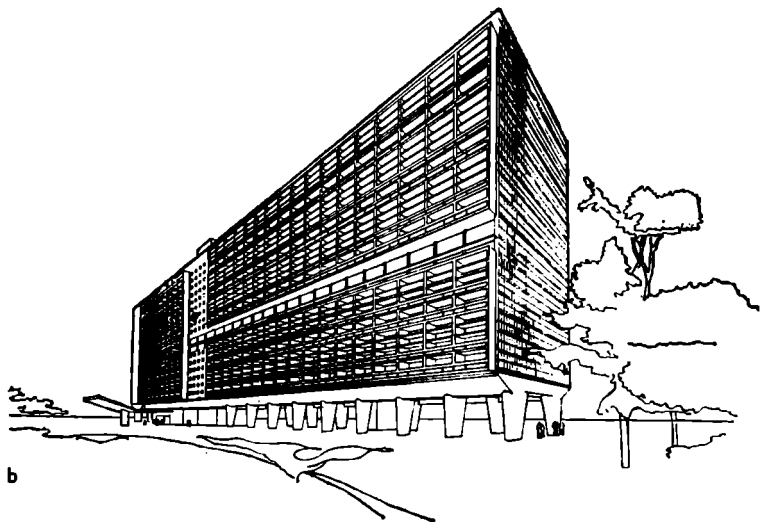
LE CORBUSIER. „Unitatea de locuit de mărime conformă“ de la Marsilia (1952).

a — Perspectivă secționată. *b* — Perspectivă. *c* — Secțiune transversală. *d* — Planurile celor trei niveluri-tip. Vezi planșa VIII, 5.

După părerea lui Mumford, Unitatea se dovedea vulnerabilă din multe puncte de vedere, demonstra erori de gândire care puneau sub semnul întrebării întreg sistemul „orașului radios“.

Mumford afirmă că, transpusă în realitate, schema ideală a „imobilului cu vile“, a devenit un corset în care sînt înghesuite, ca sticlele într-un rastel, apartamente-tip atît de strîmte și de lungi, încît 30 % din volumul lor pierde tocmai bucuriile esențiale: soarele, aerul, verdeața. Interiorul, lipsit de intimitate (pentru că dormitorul nu e izolat de camera de zi), nu se poate bucura de peisajul înconjurător, vederea fiind împiedicată de parapetul de beton al loggiei, proiectat, din motive de plastică exterioară, prea înalt. De asemenea, el observă că sistemul structural, în loc să fie mai economic, a fost mult mai scump și mai complicat decît al unei construcții obișnuite; din această cauză, durata execuției a fost foarte mare (peste cinci ani).

O altă critică este legată de modul în care Le Corbusier înțelege încadrarea în natură a blocului de locuințe și, implicit, a oamenilor care-l locuiesc. Deși în scrierile sale militează neconținut pentru restabilirea legăturii pierdute



dintre om și natură, atitudinea sa față de mediul natural este contradictorie: în realitate el construiește fără a ține seama de acest mediu. După cum am mai arătat, pentru el natura constituie doar *un spectacol* și nu o realitate ecologică în care omul trebuie să se reîncadreze. La polul opus gândirii lui Wright — care-și ancorează puternic casele în sol — Le Corbusier rupe contactul locuințelor sale cu pământul, ridicându-le pe piloți, făcându-le să plutească, sub motivul unei așa-zise eliberări a solului, pentru a nu rupe continuitatea naturii.

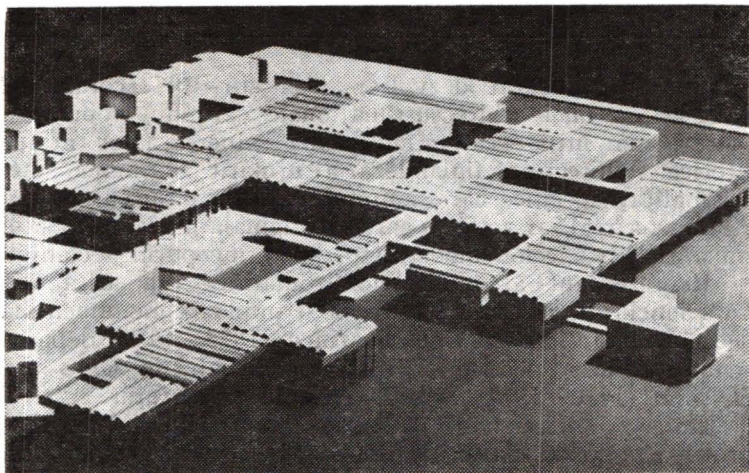
Rezultatul obținut este doar acela de a desființa un întreg nivel al clădirii și de a o scumpi, prin complicarea structurii. În realitate, spațiul de sub clădire rămâne nefolosit; este un spațiu mort, lipsit de însorire, copleșitor ca impresie plastică, din cauza piloților ciclopeeni și a lipsei de finisaj.

Din punctul de vedere al științei urbanistice, *Unitatea* reprezintă un experiment neconcludent: nu a fost construit decât un element izolat din ceea ce trebuia să constituie de fapt un membru al unui organism complex. Societatea franceză nu a avut încrederea și forța de a duce pînă la capăt experiența.

Mult timp încă opera lui Le Corbusier va continua să fie controversată. Vor mai trece probabil încă mulți ani pînă cînd ideile sale vor putea fi puse la locul exact ce li se cuvine.

Intransigența, inflexibilitatea, agresivitatea polemică în apărarea ideilor sale au contribuit fără îndoială la refuzul aproape total de care s-au izbit neconținut proiectele sale în Franța. A primit toate jignirile posibile și le-a întâmpinat cu o aparentă indiferență; în realitate, a fost extrem de vulnerabil la toate, închizîndu-se și izolîndu-se într-o carapace de superioritate.

A fost o personalitate creatoare complexă; s-a vrut artist complet, în genul creatorilor Renașterii — pictor, poet, urbanist, scriitor, arhitect, filozof. O dramatică contradicție a împiedicat însă împlinirea unitară a creației sale: pe de o parte, o voință absolută, obsesivă, de ordine, de claritate, de rațional, în spiritul tradiției carteziene franceze; pe de alta, o



LE CORBUSIER. Spital la Veneția. Macheta ultimului său proiect.

izbucnire lirică nestăvilită, o inventivitate plastică debordantă, care transformă pietre inerte în simfonii, în opere singulare, unice. Prima, servind adesea doar ca justificare a celei de a doua; el însuși o afirmă: „În fața sentimentului, rațiunea cedează“.

Dar tocmai sentimentul plastic, învingător, este cel care face din capodoperele sale arhitecturale contribuții inestimabile la îmbogățirea limbajului arhitectural contemporan.

APORTUL ȘCOLII SCANDINAVE

FINLANDA. Arhitectura finlandeză a dobândit o mare notorietate pe plan internațional, datorită personalității creatoare de prim plan a lui Alvar Aalto.

Datorită condițiilor istorice și a predominanței arhitecturii de lemn — prin natura ei, perisabilă — Finlanda a fost lipsită de un trecut arhitectural de valoare; în afara unor biserici din granit sau a unor castele (în majoritatea lor, opera suedezilor), cele mai vechi edificii nu depășesc începutul secolului al XIX-lea. Numai tradiția artizanală în domeniul construcțiilor de lemn a rămas deosebit de puternică.

Aceasta a ușurat dezvoltarea, la sfârșitul secolului al XIX-lea, a unei arhitecturi naționale care nu trebuia să scuture mai întâi — ca cea europeană — inerția unor tradiții istorice. Arhitectura finlandeză a urmărit obținerea unei originalități specifice, care să nu fie tributară unui curent sau altuia; s-a realizat astfel o sinteză originală a ideilor clasice, romantice și a celor moderniste de la începutul secolului.

Reprezentant al tendințelor romantice era arhitectul **Lars Sonck**, autorul unor biserici de o amploare monumentală deosebită, în timp ce **Eliel Saarinen** (1873—1950) depășea reminiscentele eclectice și romantice, realizând *Gara din Helsinki* (1910—1914), operă originală și matură.

După primul război mondial arhitectura finlandeză trece printr-o perioadă clasicistă, dominată de creația unor arhitecți ca **J.S. Siren** (autorul *clădirii Parlamentului*) sau **Erik Bryggman** (1891—1955); treptat, arhitectura evoluează însă către simplificarea formelor și eliminarea decorației.

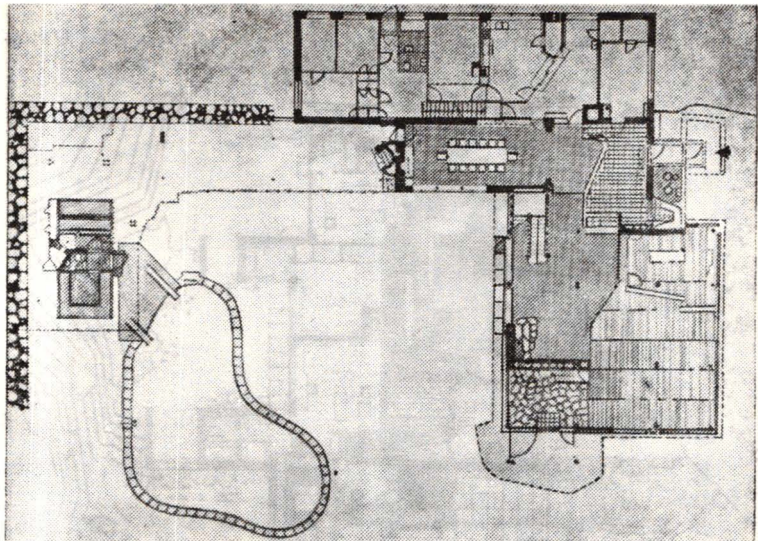
Expoziția de la Turku (1929) consacrată aniversării a șapte secole de existență a orașului, proiectată și realizată de Bryggman, Aino și Alvar Aalto, marchează începutul unei noi etape.

Împreună cu Erik Bryggman, Aalto este creatorul arhitecturii moderne finlandeze. Începînd din 1930, cînd tendințele clasiciste sînt înlăturate, arhitectura finlandeză își dezvoltă o expresie proprie, păstrîndu-și ca principală caracteristică — ce o deosebește de funcționalismul european — o flexibilitate și un spirit poetic care-i permite o integrare perfectă în natură.

Aceasta devine o trăsătură dominantă în arhitectura anilor 30, vizibilă în numeroase lucrări eliberate de severitatea funcționalistă, ca de pildă în cele ale lui **Lindgren** și **Jäntti** (*Stadionul din Helsinki*, 1934—1940), ale lui Bryggman (încărcate totuși de reminiscente romantice) sau ale lui **Blomsted**, monumentale și patetice.

Operele lui **Aalto** sînt extrem de diverse și problemele pe care le-a avut de rezolvat, din domeniile cele mai diferite.

Printre cele mai importante se numără *Biblioteca din Viipuri* (1928), *Imobilul ziarului Turun Sanomat* (1928—1930), *Fabrica de celuloză de la Toppila* (1930—1931) și cea de la *Sunila* (1936—1939), *Sanatoriul de la Paimio* (1929—1930), *Vila Mairea* (1938), *Dormitoarele de la Massa-*

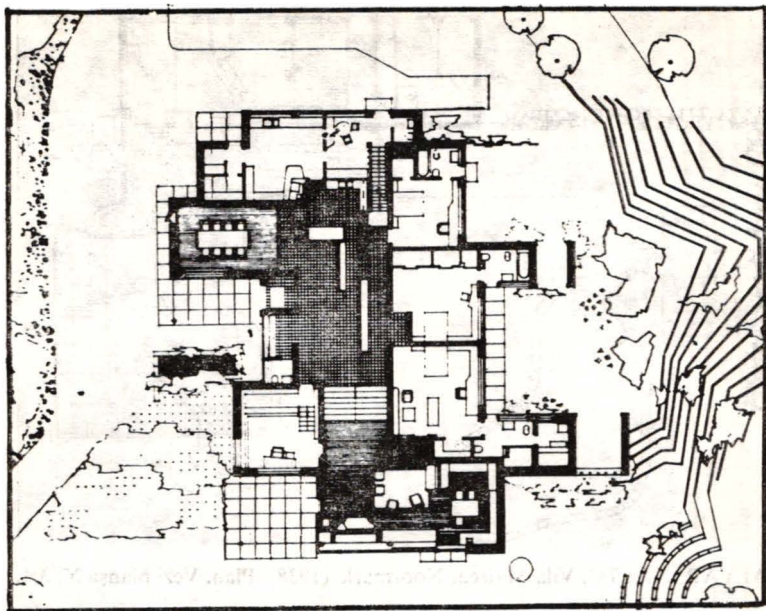


ALVAR AALTO. Vila Mairea. Noormark (1938). Plan. Vezi planșa X, 3,4.

chus etts Institute of Technology (1947—1949), Primăria din Săynätsalo (1951—1952), Casa de cultură din Helsinki (1955—1958), Casa Carré de la Bazoches (1956—1958), locuința proprie din insula Muuratsalo (1953), biserica de lângă Imatra (1956—1958).

Două lucrări din anii premergători celui de al doilea război mondial sînt definatorii pentru căutările plastice ale acestui mare modelator al spațiului: *Vila Mairea* (1938) și *Pavilionul finlandez la Expoziția de la New York* (1939).

Vila Mairea, construită pentru familia unui prieten lîngă Noormark, în mijlocul unei păduri de pini situată pe o colină din apropierea mării, are pentru înțelegerea gîndirii lui Aalto aceeași importanță ca *Vila Savoye* pentru Le Corbusier sau *Casele preriei* pentru Wright. La Mairea, Aalto mînuiește spațiul ca un element esențial și aproape concret al arhitecturii. În același timp casă de vacanță și de lucru, vila cuprinde în afara pieselor obișnuite — salon, bibliotecă, sală de muzică, dormitoare — un atelier de pictură și o galerie pentru colecția de tablouri a proprietarului.



Un plan în formă de potcoavă dispune clădirea pe panta colinei, coborînd în terase și balcoane succesive spre o piscină de formă neregulată; ansamblul poate fi îmbrățișat dintr-o privire din living-room, care este legat de camera de muzică și de galeria de tablouri. Etajul este rezervat dormitoarelor și atelierului de pictură.

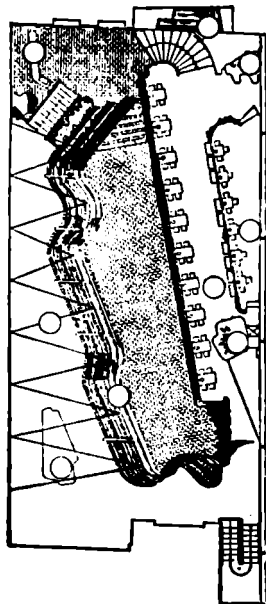
Aalto realizează o întrepătrundere a spațiilor prin ziduri ondulate duse numai pînă la înălțimea ochiului, prin denivelări savante, care te lasă să zărești fragmente din alte încăperi sau să bănuiești existența altora, păstrînd totuși fiecareia intimitatea necesară. Spațiul își păstrează continuitatea, făcîndu-te să descoperi mereu alte imagini plastice, ca într-o sculptură transparentă, creată cu mijloace extrem de complexe și subtile.

„Este muzică de cameră arhitecturală — spune Giedion — care cere cea mai mare atenție pentru a-i percepe subtilitatea în alegerea motivelor, pentru a realiza pe deplin modul în care este mînuit spațiul și felul extraordinar în care sînt folosite materialele“.

←

ALVAR AALTO. Vila Carré. Bazoches (Franța. 1956—1958). Plan.

→
ALVAR AALTO. Pavilionul Finlandei la Expoziția de la New York (1939). Plan. Vezi planșa X, 6.



Într-adevăr, atmosfera poetică a ansamblului (care nu cade însă în romanțios) este și rezultatul jocurilor de materiale, folosite cu o rară măiestrie și siguranță pentru obținerea unor contraste sau armonii din cele mai surprinzătoare: ardezia neagră, lemnul de tek, de brad, de mestecăn sau de fag alb, ceramica de forme și culori diferite, suprafețele de beton, largile panouri de sticlă, împletiturile de nuiele, coloanele negre de abanos, granitul cioplit, cărămida văruiată ascultă de o fascinantă și complexă orchestrație care modelează spațiul într-o multitudine de expresii plastice rafinate.

Pavilionul finlandez la Expoziția universală de la New York (1939) continuă și dezvoltă cu o mare libertate motivul peretelui curb, început la Viipuri.

O cortină de lemn înclinată, de înălțimea a trei etaje, îmbrățișează ondulînd întreaga structură a pavilionului; ea a reprezentat pentru epocă o realizare surprinzătoare atît din punct de vedere spațial cît și plastic.

Ușurînd expunerea graficelor și a fotografiilor, modelînd spațiul interior și conducînd vizitatorul într-o mișcare continuă prin întreaga expoziție, creînd o impresie de plutire

prin suspendarea nivelurilor superioare, acest pavilion a devenit astăzi un exemplu clasic în arhitectura de expoziții.

Comparînd pavilionul de la Barcelona al lui Mies van der Rohe cu pavilionul lui Aalto, ne putem da seama de drumul imens, străbătut într-un deceniu, pentru eliberarea deplină a gîndirii arhitecturale și îmbogățirea mijloacelor sale de expresie. Prin Aalto, Finlanda a adus o contribuție esențială la această eliberare.

SUEDIA. După Expoziția de la Stockholm din 1930, arhitectura suedeză a cunoscut un deceniu de înflorire remarcabilă, pe linia modernă inițiată de Asplund.

Romantismul lui *Ragnar Östberg* (autorul interesantei Primării din Stockholm, terminată în 1923) sau neoclasicismul modernist al lui *Ivar Tengbom* sînt înlocuite de funcționalismul consecvent și realist al lui *Erik Gunnar Asplund* (1885—1940) și al lui *Oswald Almquist* (1884—1950).

În deceniul 1930—1940 Suedia se situează printre țările cu arhitectura cea mai avansată din Europa. Arhitectura modernă, chemată să soluționeze probleme de mare anvergură, era înconjurată de o politică municipală progresistă; consiliile municipale rivalizau între ele pentru a da orașelor lor o înfățișare modernă și o sistematizare unitară.

Arhitecții suedezi au izbutit să facă pasul spre modern fără a rupe brutal legăturile tradiționale cu trecutul. Arhitectura lor a păstrat un farmec uneori prea nostalgic poate, dar a dat realizărilor ei calități umane remarcabile, legîndu-se în mod fericit cu peisajul și asigurînd o execuție și un finisaj de înaltă calitate; pe continentul european, pustiit de război, această calitate n-a fost decît rareori atinsă.

Sărăcia materialelor și execuția prea economică au constituit mult timp un handicap serios pentru aprecierea arhitecturii moderne europene. Unii arhitecți, ca Le Corbusier sau Gropius, încercau să transforme aceste lipsuri în calități plastice, dar betonul aparent și tencuielile de ciment nu puteau rivaliza cu materialele alese folosite de suedezi.

În afară de realizările lui Asplund — printre care capodopera sa, *Crematoriul din pădure* (Stockholm, 1935—40) — trebuie citate cele ale lui *Sven Markelius* (n. 1889) — autor al *Sălii de Concert din Hålsingborg* (1932), cu o arhitectură puternic influențată de stilul lui Le Corbusier, și al *Pavilio-*

nului suedez la *Expoziția universală din New York* (1939) — ale lui *Nils Einar Erikseen* — autorul *Sălii de concerte din Göteborg* (1935) — și ale lui *Sigurd Lewerentz* (n. 1885).

O perioadă de renaștere a romantismului (după 1940) reflectă o reacție subiectivă împotriva unui funcționalism care — în special în realizarea ansamblurilor de locuințe — părea prea rigid. Schematismul dispunerii în paralel a clădirilor (rezultat al unei excesive preocupări pentru însoțirea optimă) este înlocuit în această perioadă de o dispunere mai liberă, menită să creeze o intimitate mai mare, paralel cu o încadrare mai organică în natură.

TENDINȚE ARHITECTURALE ÎN ȚĂRILE ANGLO-SAXONE

Dacă în secolul al XIX-lea țările de limbă engleză au adus o importantă contribuție la arhitectura modernă — fie prin arhitectura domestică engleză, fie prin exemplul practic al școlii din Chicago — primele decenii ale secolului al XX-lea au fost marcate prin absența lor de la elaborarea noilor principii arhitecturale. Izolarea lui Wright în mijlocul arhitecturii eclectice americane, precum și lipsa altor personalități de talia lui Gropius sau Le Corbusier au dus la perpetuarea unei arhitecturi neoclasice anonime atât în Anglia cât și Statele Unite.

În Anglia, arhitectura oficială era deosebit de conservatoare; arhitecții, lucrînd în birouri de proiectare ale administrației de stat, erau supuși gustului și dispozițiilor unei birocrății tradiționaliste.

În America, situația era deosebit de confuză datorită contrastului violent oîntre o tehnică deosebit de avansată și o estetică retrogradă, dictată de lipsa de cultură și de gust a unei proaspete pături de parveniți, precum și de puternicul complex de inferioritate față de tradițiile europene, despre care am mai vorbit. Situația s-a schimbat abia în jurul anului 1930.

ȘCOALA ENGLEZĂ. De la începutul secolului și pînă către 1930, arhitectura engleză a fost supusă tradiționalismului clasicist. După 1930, a început să se simtă frămîntarea

unei generații tinere, receptivă la noile curente de pe continentul european. Un inginer, *Sir Owen Williams*, deschide seria de construcții industriale moderne, prin *Uzina chimică de la Beeston* (1931), realizată cu o structură de beton armat din „stâlpi-ciupercă” și cu mari fațade vitrate.

În același timp, *Adams, Halden și Pearson* construiau, în 1932, stații de metrou ce contrastau puternic, prin modernismul lor, cu cartierele în stil Tudor în care erau amplasate.

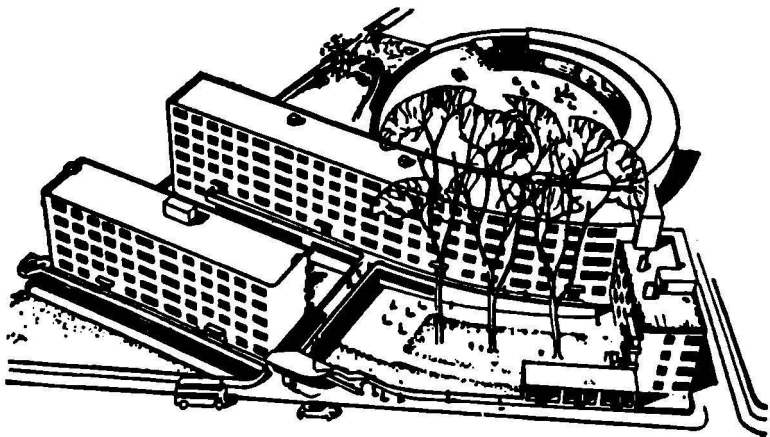
În 1931 fu înființată gruparea **MARS** (*Modern Architectural Research*), care-și punea ca scop organizarea cercetării tehnice în domeniul construcției și arhitecturii, precum și promovarea tendințelor moderne.

Poziția tinerilor arhitecți fu întărită de sosirea, în 1933, a arhitecților germani emigrați: Gropius, Breuer, Mendelsohn; prestigiul și pregătirea lor profesională contribuind la dezvoltarea unei școli originale valoroase, cuprinzând arhitecți ca Maxwell Fry, Amyas Connell, Basil Ward sau pe cei grupați în echipa „Tecton”.

Colaborarea dintre Gropius și *Maxwell Fry* (n. 1899) s-a dovedit extrem de fructuoasă; *Colegiul Impington* construit de ei în *Cambridgeshire* (1936) revoluționă construcția școlară engleză, atât de tradiționalistă. Planul pavilionar al colegiului, dispunerea sa pe un singur nivel, legătura directă a fiecărei clase cu spațiul natural, execuția modulată, ușor de standardizat, a devenit imediat un model pe baza căruia s-a constituit valoroasa arhitectură școlară cu care se mîndrește astăzi Anglia.

La rîndul său, Breuer s-a asociat cu *F.R.S. Yorke*, cu care a elaborat planurile unui *Centru civic* pentru Londra, (1936) în care apăreau pentru prima oară imobile avînd planul în formă de Y, anunțînd viitoarele sale soluții de la *Clădirea UNESCO din Paris* sau *Centrul de cercetări IBM*.

Erich Mendelsohn a introdus pe de altă parte arhitectura sa dinamică, cu plastica bogată în linii curbe, jocuri de volume și mari suprafețe vitrate. Arhitectura modernă a *Pavilionului De La War* din Bexhill, construit în 1934 în colaborare cu *Serge Chermayeff*, cu marile terase în consolă ordonate într-o compoziție dinamică, înscrisă în linia orizontală a sitului marin, a reprezentat o noutate pentru Anglia.



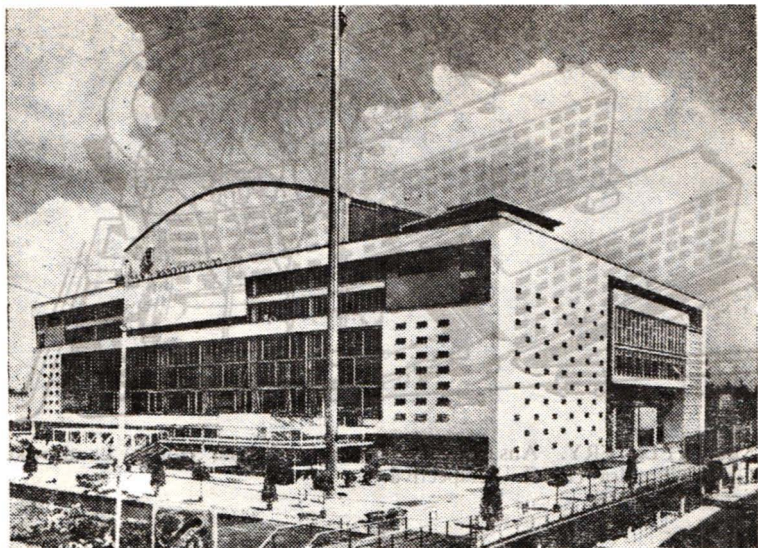
MAXWELL FRY. Ansamblul de locuințe Kensal House, Landbrooke Grove. Londra (1936). Perspectivă.

Continuînd ideile novatoare ale locuințelor lui Voysey și Shaw, *Amvas Connell* (în casa *High and Over*, Amsterdam 1929) și *Basil Ward* (în casa de la *Grayswood*, în colaborare cu Connell, 1933) au aplicat soluții libere, îndrăznețe, locuințelor particulare construite în perioada 1929—35, influențînd întreaga arhitectură domestică engleză.

Maxwell Fry este autorul unui ansamblu de locuințe muncitorești (*Landbrooke Grove, Londra, 1936*) care prin planul rațional, fațadele simple, puțin curbe, marile ferestre orizontale, modul nou de organizare a apartamentelor și ingenioasa folosire a fundațiilor unui gazometru dezafectat pentru o creșă de plan circular, constituie un exemplu remarcabil pentru epocă.

Grupul **Tecton** (format din *Berthold Lubetkin, Anthony Chitty, Lindsey Drake, Denys Lascerun* și alții) s-a făcut remarcant prin modul original, plin de fantezie, în care folosea betonul armat; printre realizările sale cele mai valoroase se numără ansamblul de locuințe *Highpoint (Highgate, Londra, 1935)*, construcțiile pentru *Grădina zoologică din Dudley (1938)* sau *Centrul medical din Finsbury Borough (1938)*, de o remarcabilă claritate a planului și o plastică rafinată și bine ritmată a fațadelor.

Mișcarea arhitecturală britanică din deceniul antebelic era însă numai o prefigurare a dezvoltării spectaculoase de



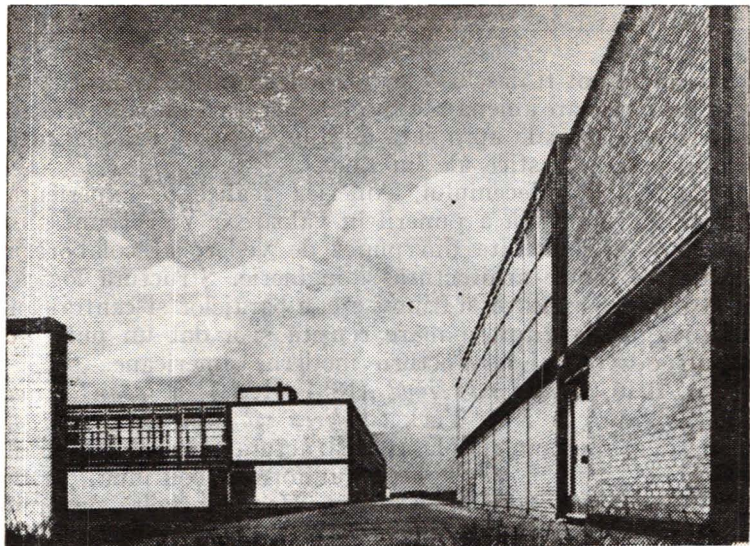
R. H. MATTEW și I. L. MARTIN. Royal Festival Hall. Londra (1951).

după cel de-al doilea război mondial, cînd arhitectura engleză avea să găsească soluțiile urbanistice originale și să determine expresii plastice exemplare pentru întreaga arhitectură contemporană.

STATELE UNITE. Arhitectura preconizată la începutul secolului de către Wright nu fusese acceptată de societatea americană, care preferase să-și umple orașele cu zgîrie-nori goticizanți, cu palate și edificii publice în stil Renaștere.

În acest context, apare cu totul excepțională adaptarea la această societate eterogenă și necultivată din punct de vedere estetic a unui elev și prieten al lui Loos, venit în 1923 din rafinata Viena să lucreze în Vestul îndepărtat, la Los Angeles.

Richard Neutra (1892—1970) suferise influențele cele mai diverse: de la purismul lui Otto Wagner și Loos la expresionismul lui Mendelsohn (cu care lucrează ca asociat în 1922) și de la raționalismul Școlii din Chicago (între 1923—1926 proiectează la celebra firmă americană Holabird și Roche) la romantismul lui Wright (cu care lucrează la



PETER și ALISON SMITHSON. Școală secundară. Hunstanton (1954). Vedere. Vezi planșa XVI, 1.

Taliesin). Stilul său din anii '20 reflectă o sinteză a acestor influențe diverse, dar se clarifică la sfârșitul deceniului, când ridică la Los Angeles o clădire îndrăzneată, *Lovell House* (1927—1929), care-l face repede cunoscut.

Lovell House, contemporană cu *Vila de la Garches* a lui Le Corbusier și cu *Pavilionul* lui Mies van der Rohe de la *Barcelona*, aparține stilului „vilelor albe”, și se evidențiază prin îndrăzneală constructivă — o structură de oțel care susține, cu cabluri, planșee și balcoane în consolă —, prin pitorescul așezării (amplasată în vârful unei coline abrupte, ea domină peisajul) și prin libertatea și claritatea formelor.

Mai târziu, Neutra dezvoltă tradiția arhitecturii locale a Californiei din epoca pionierilor — aceea a caselor de lemn cu un singur nivel, în care, datorită climatului blând, o parte din fațade sînt amovibile, legînd interiorul cu o natură bogată și luxuriantă — și devine un maestru în realizarea de raporturi expresive între locuință și peisaj.

În anii '30 și '40 el realizează numeroase vile de un gust rafinat, unind siguranța proporțiilor cu perfecțiunea tehnică. Construite în special din structuri metalice, cu imense panouri

de sticlă ce pot fi deschise pentru a lega intim interiorul cu spațiile exterioare amenajate cu mare artă, aceste vile reflectă o concepție spațială apropiată de a lui Wright, dar realizată cu mijloacele plastice ale lui Loos.

La mijlocul deceniului, America realizează experiența economică și socială a punerii în valoare a Văii Tennessee, cu rezultate deosebite din punct de vedere al colaborării fructuoase dintre arhitectură și inginerie. Structura logică, de o mare simplitate și frumusețe, a barajelor și centralelor electrice, a constituit o mare reușită și a dat un puternic impuls dezvoltării arhitecturii moderne americane.

În 1930, *Raymond Hood* (1881—1934) și *John Mead Howells* ridică la New York Clădirea ziarului *Daily News*, care prin arhitectura simplă, prin structura elegantă și ritmul perfect al sutelor de ferestre uniforme, continuă, peste decenii, spiritul Școlii din Chicago. Hood dezvoltă, în anul următor, această tendință de modernizare în marele ansamblu *Rockefeller Center din New York*, compus din 14 zgîrie-nori grupați într-o unitate urbanistică ordonată în jurul unei piețe.

George Howe (1886—1955) și *William Lescaze* (n. 1896) ridică în același timp un zgîrie-nor pentru *Sediul societății Philadelphia Savings Fund* (1932), cu o plastică mai pronunțată și mai vie, în care verticalitatea uneia din fațade contrastează cu balcoanele orizontale ale fațadei adiacente.

Evoluția arhitecturii americane spre această expresie — care unește posibilitățile tehnice remarcabile ale Statelor Unite, cu gândirea estetică avansată europeană, este întărită prin stabilirea în America a celor mai de seamă arhitecți germani — *Walter Gropius*, *Marcel Breuer*, *Erich Mendelsohn*, *Joseph Albers*, *Moholy-Nagy*, *Mies van der Rohe* — precum și a lui *Alvar Aalto*.

Numirea acestor arhitecți în fruntea secțiilor de arhitectură ale unor importante centre universitare denotă schimbarea operată în mentalitatea americană în acest deceniu extrem de bogat în realizări arhitecturale îndrăznețe.

Astfel a fost posibil ca gândirea lui *Gropius* și a lui *Mies van der Rohe* să se poată dezvolta în continuare, iar opera lor să fecundeze noua arhitectură americană, într-un moment în care evoluția celei europene marca, datorită războiului, o stagnare sau chiar o reîntoarcere către curentele naționaliste.

Gropius, numit în 1938 director al Secției de arhitectură a Universității Harvard, are prilejul să organizeze învățămîntul pe baza principiilor Bauhausului, fecundate de experiența dobîndită în noile condiții din Anglia și S.U.A.

Trăgînd învățămintele necesare din unele din erorile Bauhausului, el pornea de la o înțelegere mai profundă a necesităților pentru care urmau să fie formate noile generații de arhitecți. Gropius preconiza un sistem multilateral și complex de educație artistică pornind din primii ani ai copilăriei, menit să învingă tendința către o specializare îngustă a individului și să înlăture „mentalitatea negustorească a afacerilor ca scop în sine”, în care era educată în Occident tînăra generație. Metodele de învățămînt aplicate de Gropius la Harvard au avut o deosebită importanță în formarea unei generații de arhitecți cu o viziune mai largă și o mentalitate eliberată de tehnicismul îngust american.

La fel de importantă pentru dezvoltarea acestei generații a fost activitatea arhitecturală desfășurată de Gropius însuși. Consecvent modului său specific de lucru în echipă, Gropius s-a asociat cu fostul său elev, Marcel Breuer, cu care a realizat mai multe locuințe, *Pavilionul Pennsilvaniei la Expoziția mondială de la New York* (1939) și *Ansamblul de locuințe muncitorești de la New Kensington* (1941). În colaborare cu *Konrad Wachsmann*, el a conceput un nou sistem de prefabricare. În sfîrșit, în 1945 a format împreună cu un grup de tineri arhitecți **The Architects Collaborative (T.A.C.)**, echipă care a elaborat un mare număr de proiecte deosebit de semnificative, dintre care trebuie menționat *Harvard Graduate Center* (1949—1950) care ilustrează evoluția gîndirii arhitecturale a lui Gropius, trecerea de la concepția spațială și plastică liberă, dar schematică, a clădirii Bauhaus, la o rigoare aproape clasică de organizare a ansamblului de la Harvard, format din șapte clădiri de dormitoare pentru 1 200 studenți, și un centru social.

Harvard era — după cum spune Giedion — „cea mai veche și mai respectabilă instituție a Americii”. De aceea, formele clare și simple ale noului ansamblu, corespunzînd perfect simplificării și modernizării specifice modului de trai de după război, contrastau puternic cu vechile tendințe ale ansamblurilor universitare americane, ce urmau, de regulă, arhitectura similară engleză.

Atît Gropius cît și Mies van der Rohe au exercitat o mare influență asupra arhitecturii americane, dar aceea a lui Gropius a fost mai profundă, datorită talentului său pedagogic și clarviziunii sale filozofice, care i-a permis „să privească problemele în perspectivă și să le închege în cadrul unui vast sistem“ (Giedion).

Mies van der Rohe venise în Statele Unite în 1938, la vîrsta de 50 de ani, pentru a ocupa funcția de director al Secției de arhitectură a lui Illinois Institute of Technology din Chicago. Începîndu-și activitatea în America, el își reafirmă principiile în *Discursul inaugural* rostit în 1938 la deschiderea cursurilor de arhitectură de la Illinois; el se declară adversarul hotărît al inovațiilor cu orice preț, ca un scop în sine, și preconizează folosirea tehnicii și materialelor specifice societății americane moderne:

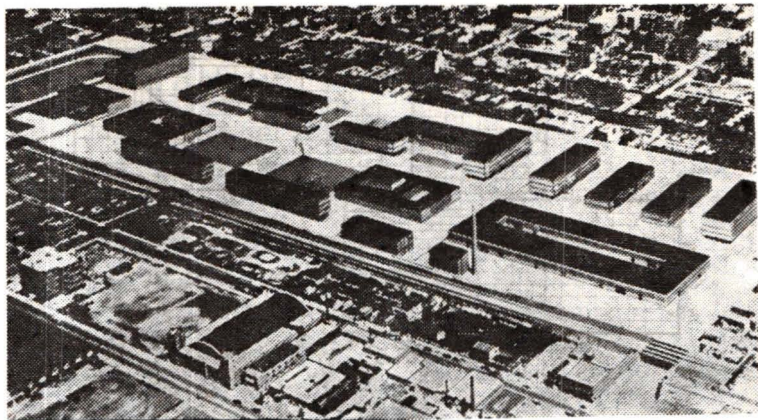
„Atîta timp cît dănuie actuala structură economică și științifică, oțelul va reprezenta esența orașelor noastre. Clădirile noastre nu trebuie să semene între ele. La urma urmei, există aproximativ 10 000 de specii de scoici. Ele nu sînt identice, dar au același principiu.

Dificultatea constă în faptul că cea mai mare parte a arhitecților încearcă să inventeze mereu cîte ceva.

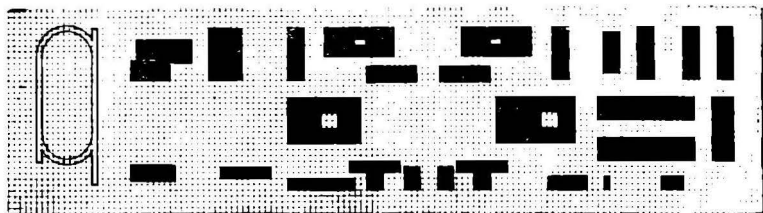
În fond, problema este aceea a **dezvăluirii foarte lente a formei. Trebuie să rafinăm ceea ce cunoaștem. Și cînd se va ivi o problemă nouă, atunci vom ști cum s-o rezolvăm**“ (subl. n.).

Prima realizare importantă a lui Mies în America este proiectul pentru dezvoltarea universității la care era profesor.

Pornind în anul 1940 la proiectarea unor noi clădiri pentru Illinois Institute, Mies elaborează o tramă geometrică perfect modulată (de 24 picioare), în care înscrie tot terenul rezervat construcțiilor, delimitînd spațiul acestora — ca la pavilionul de la Barcelona — prin panouri de beton sau de sticlă prinse într-o structură de stîlpi metalici. Astfel, **Mies trece concepția sa spațială de la o clădire unică la scara întregului ansamblu**, realizînd, printr-o proporționare rafinată a volumelor și prin cadența riguroasă a structurilor, o impresie de ordine calmă, matematică, ce-l apropie de gîndirea clasică.



a
b

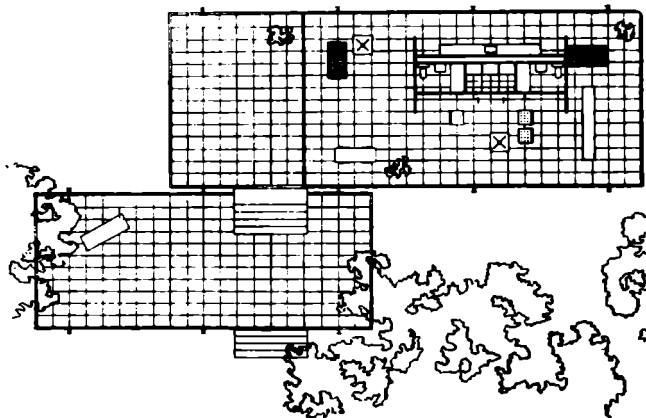


L. MIES VAN DER ROHE. Illinois Institute of Technology. Chicago (1939). a — Machetă. b — Plan de ansamblu. Vezi planșa VII, 9 și 10.

Toate clădirile — *Biblioteca* (1944), *Alumni Memorial Hall* (1945), *Centrul de tehnologie chimică* (1946), *Capela* (1952) și în sfârșit *Sala de desen* (*Crown Hall*, 1956) — erau realizate cu o structură de oțel și cuprindeau un spațiu interior unic, continuu. Astfel Mies continua și dezvoltă concepția sa spațială folosită la *Pavilionul de la Barcelona* sau la *Casa Tugendhat*.

În 1946 el realizează o locuință care sintetizează drumul parcurs pentru cizelarea pînă la perfecție a acestei concepții spațiale: *Casa Farnsworth de la Fox River* (1946—1950).

Cinci ani de studii minuțioase i-au trebuit pentru proiectarea acestei locuințe în aparență atît de simplă; dovadă concludentă că obținerea simplității, a aparenței de natural, nu este lucru ușor.



Casa Farnsworth este strînsă — ca un sandviș — între două dale de beton armat susținute deasupra solului de o structură metalică; ele formează — ca și la pavilionul din Barcelona — pardoseala și acoperișul. O membrană subțire și transparentă de sticlă delimitează spațiul de locuit fără a-l rupe de spațiul exterior, de care se leagă și mai mult datorită celor două dale de beton care se prelungesc în consolă mult în afara clădirii.

O a treia dală, așezată la un nivel inferior, formează o terasă ce continuă de asemenea spațiul interior și-l leagă intim de natura înconjurătoare. Perfecțiunea proporțiilor și a detaliilor completează rigoarea planului, transformînd construcția într-o bijuterie arhitecturală.

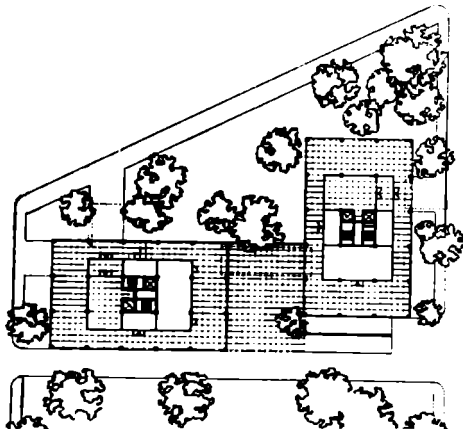
Redusă la cea mai simplă expresie — un acoperiș și patru pereți aproape invizibili — *Casa Farnsworth* este imaginea rafinată și desăvîrșită a principiului de bază al lui Mies: „**mai puțin înseamnă mai mult**”.

Arhitectura de oțel și sticlă a lui Mies a cucerit o bună parte din arhitecții americani, mai ales după ridicarea blocurilor înalte de locuințe de pe *malul lacului Michigan* — *Lake Shore Drive* (1950—1951) — și după construirea edificiului *Seagram din New York* (1958).

Se pare că nici unul din arhitecții europeni ce au lucrat în Statele Unite nu au înțeles atît de bine ca Mies specificul și necesitățile acestei țări în care decalajul dintre tehnologie și cultură este atît de mare. Americii îi trebuia un sistem

←
L. MIES VAN DER ROHE. Casa Farnsworth. Fox River. Plano. (1946—1950). Plan. Vezi planșa VII, 7 și 8.

→
L. MIES VAN DER ROHE. Imobilele de locuințe Lake Shore Drive. Chicago (1951). Plan. Vezi planșa VII. 4.



rațional și simplu pentru a stăpîni estetic o uriașă mecanizare a construcțiilor; Mies a elaborat acest sistem, care deși i-a cerut ani îndelungați de muncă și multă risipă de rafinament și gîndire creatoare, a fost pus la îndemîna constructorilor ca un instrument simplu și ușor de mînuit. Mies a creat astfel metodele pentru ca executarea pe bandă rulantă a construcțiilor — ca hainele de serie — să poată fi subordonată unei estetici arhitecturale. Cu alte cuvinte, a asigurat acestor costume de serie o croială impecabilă. Este mult, dacă ținem seamă de haosul provocat în orașele americane de o construcție atît de amplă și de anarhică, încît stăpînirea ei din punct de vedere urbanistic și arhitectural era practic imposibilă.

Mies a urmărit să dea o expresie arhitecturală cu proporții armonioase și o realizare tehnică perfectă pentru două programe extrem de răspîndite în orașele americane: zgîrie-norul de afaceri și imobilul cu locuințe de masă; printre cele mai izbutite clădiri de acest gen fusese *Seagram Building* (proiectat în colaborare cu *Philip Johnson*) și *Locuințele Lake Shore Drive*.

În ceea ce privește expresia plastică, „forma dezvăluită lent“, drumul lui Mies a mers continuu către o purificare aproape ascetică și către o contopire — dacă nu o dizolvare — a arhitecturii în structură. Dorința aceasta de simplitate absolută, de purificare totală a formelor arhitecturale, urmărită o viață întreagă, dovedește că Mies a rămas cre-

dincios idealului abstracționist din tinerețe, idealul lui Mondrian în căutarea absolutului, a esenței, prin obiectivare și depersonalizare. Mies van der Rohe este Mondrianul arhitecturii moderne, cel care a dus ideea unei arhitecturi obiective, impersonale, suprem generalizatoare, pînă la ultima ei consecință.

Această „ultimă consecință“ este o arhitectură redusă la expresia sintetică cea mai epurată și totodată — afirmă Mies — cea mai încărcată de semnificație; pentru el, zona de acțiune a arhitecturii se înscrie în domeniul expresiei: „Arhitectura nu are nici o legătură cu crearea de forme; nu este un loc de joacă pentru copii, mici sau mari“, spunea el în 1950, aruncînd o piatră în grădina lui Le Corbusier.

Fiind deci un mijloc de expresie, ea trebuie să fie cît mai generalizatoare și mai epurată de elementele nesemnificative, ca tablourile lui Mondrian. Atît de epurată, încît ea ajunge chiar la hotarul dintre arhitectură și non-arhitectură.

Pentru că Mies van der Rohe nu se mulțumește să îmbrace cu această arhitectură doar o singură funcțiune, ca de pildă locuința, ci toate programele de arhitectură, de la universități la imobile de birouri, de la teatre la muzee sau uzine. De la „spațiul continuu“ el ajunge la „spațiul universal“ și de aici, la „arhitectura universală“ nediferențiată, putînd cuprinde și adăposti orice activitate umană. El abandonează de fapt principiile funcționaliste ale lui Gropius — care diferenția volumele arhitecturale după funcțiuni — și dezvoltă teoria unei arhitecturi adaptabile oricărei funcțiuni. Edificiile sale sînt formate dintr-o structură metalică simplă; pereți de sticlă închid o încăpere unică în care poate fi apoi delimitat — prin panouri mobile — un spațiu funcțional oarecare.

Paralelipipedului de sticlă cu „spațiu universal“ i se adaugă soluția zgîrie-norului de oțel și sticlă, de asemenea adaptabil oricărei funcțiuni, de la birouri la locuințe. Această repetare obsesivă a aceleiași soluții devine — cu toată perfecțiunea formală și finisajul desăvîrșit — obositoare; repetate la nesfîrșit, în orice loc și în orice condiții, aceste soluții devin șabloane iar orașele își pierd caracterele individuale și spiritualitatea.

Este adevărat că pentru Mies, repetarea unei soluții este o metodă de a o perfecționa mereu, pînă la desăvîrșire. „Oricine îmi poate folosi soluțiile fără a deveni un imitator — declara el — deoarece opera mea este în întregime obiectivă“.

Dar în felul acesta dispare orice urmă de fantezie umană, dispare diversitatea specifică unei structuri sociale formată din indivizi cu caractere individuale distincte, cu aspirații și necesități diferite, într-un cuvînt, dispare viața. „Arhitectura universală“ imprimînd uniformitate mediului construit, uniformizează și depersonalizează omul, îl transformă într-o pură abstracțiune numerică trăind într-un oraș algebric.

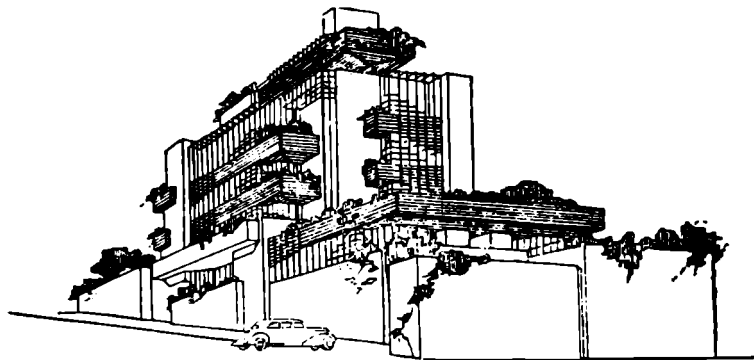
Concepția arhitecturală a lui Mies a făcut școală în America: arhitecții *Skidmore, Owings și Merril, Harrison și Abramovitz, Minoru Yamasaki* și alții au repetat „grila geometrică“ a lui Mies în cele mai diverse construcții.

Critica arhitecturală americană nu l-a menajat pe Mies van der Rohe, cu tot ascendentul și influența sa asupra unei întregi generații de arhitecți americani. Astfel, *Sibyl Moholy-Nagy* afirmă că moștenirea lăsată de Mies van der Rohe — peretele-cortină de sticlă înconjurînd imense cutii vitrate de o „transparență fără milă“ — răspîndită de agenția sa dintr-un capăt la altul al Statelor Unite, este una din cauzele care au determinat aspectul dezastruos al orașelor americane.

După o evoluție de aproape 40 de ani, după ce a rafinat continuu, pînă la perfecțiune, o soluție arhitecturală bazată pe o tehnică desăvîrșită, rezultatul obținut de Mies van der Rohe pare a se reduce la atît: o grilă geometrică care poate fi folosită de oricine pentru a obține orice.

Între 1924 și 1934, Wright avusese o perioadă cînd nu construise nimic, dispărînd aproape cu totul din viața profesională: scepticii îi considerau cariera sfîrșită și operele intrate în istorie. Dar la sfîrșitul acestei perioade teoria sa arhitecturală era precizată și dezvoltată.

O serie de articole publicate în „*The Architectural Record*“ (*In the Cause of Architecture*, 1927—28), lucrările *Modern Architecture* (1931), *An Autobiography* (1932), *Ta-*



F. L. WRIGHT. Imobil de locuințe la Los Angeles (1929). Perspectivă.

liesin (1933—1934) fac cunoscute ideile sale, iar două realizări de o deosebită îndrăzneală — „Casa deasupra cascadei” și birourile administrative ale companiei Johnson, construite începînd din 1936 — dovedesc că maestrul era departe de a-și fi epuizat puterea de creație.

Wright demonstra prin diversitatea uluitoare a creațiilor sale că în accepțiunea sa fiecare problemă arhitecturală cere o soluție particulară și determină o plastică diferită, care apare ca un „stil” diferit.

Într-adevăr, opere ca *Biserica Unitariană din Oak Park* (1906), *Robie House* din Chicago (1909), *Hotelul Imperial* din Tokio (1922), *Millard House* din Pasadena (1923), *Kaufmann House* (celebra *Casă deasupra cascadei* de la Bear Run, Pennsylvania (1926), *Imobilele administrative ale societății Johnson* din Racine (1936—1939), *Taliesin-West* (Scottsville, Arizona, 1938), *Price Tower* din Bartlesville (1955), *Muzeul Guggenheim* din New York (1956—1959) sau *Marin County* din San Francisco (1957) sînt atît de diverse ca stil încît par făcute de autori diferiți.

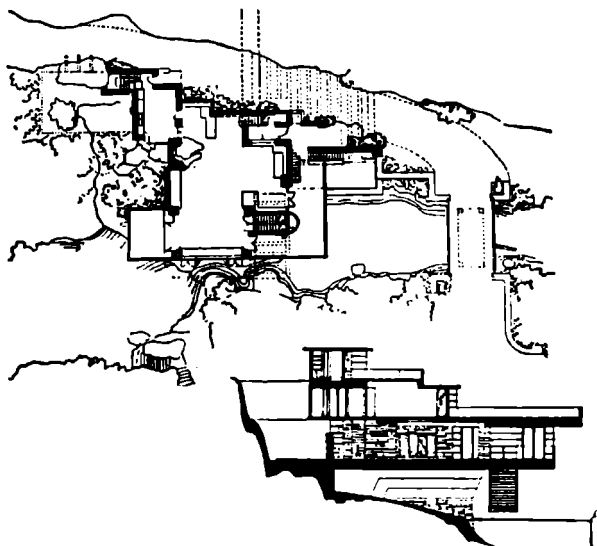
O analiză mai atentă dezvăluie însă identitatea de gîndire, amprenta caracteristică a geniului lui Wright.

Atît teoretic cît și practic, Wright îi relua lupta contra arhitecturii funcționaliste — „arhitectură de cutii montate pe picioaroange”, cum o numea el sarcastic — care începuse să se dezvolte în Statele Unite odată cu realizarea, în 1932, a zgîrie-norilor lui Hood, Lescaze și Howe. Părăsindu-și poziția anterioară, el folosește toate cuceririle tehnice și

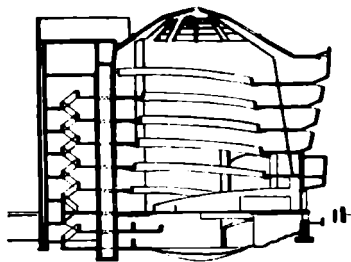
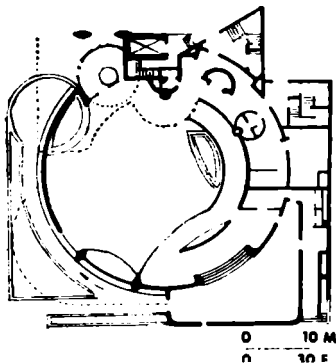
posibilitățile constructive ale betonului armat pentru realizarea ideilor sale arhitecturale opuse funcționalismului și raționalismului european.

Cu o rară îndrăzneală sînt asamblate terasele în consolă ale *Casei deasupra cascadei*, care par a pluti libere în spațiu. Sistemul constructiv al clădirii *Laboratoarelor Johnson Wax din Racine* — ca un arbore cu tulpina de beton armat împîlîntată la 17 m adîncime — este o realizare structurală din cele mai moderne, de o logică constructivă surprinzătoare. Fațada de sticlă a laboratoarelor demonstrează folosirea desăvîrșită a noului material, soluționînd luminarea totală a laboratoarelor.

În 1938 își construiește reședința de iarnă de la *Paradise Valley, Arizona*, așa-numita *Taliesin-West*. La Taliesin el fondează un fel de refugiu-școală, unde un mare număr de elevi și colaboratori sînt chemați să lucreze într-un fel de comunitate artistică. Aici au fost scrise noi lucrări în care își expune teoriile: *An Organic Architecture* (1939), *Genius and the Mobocracy* (1949), *The Future of Architecture* (1953), *The Natural House* (1954).



F. L. WRIGHT. „Casa peste cascade”. Bear Run (1936).
Secțiune și plan.



F. L. WRIGHT. Muzeul Guggenheim. New York (1957—1959). Secțiune și plan. Vezi planșa IX, 5.

După spusele unui critic, Wright la Taliesin era un patriarh-profet luptând pentru o eră nouă, dar puțin demodat în teoriile sale „naturiste” și depășit de istorie.

Ultimii 20 de ani au fost însă cei mai productivi din întreaga sa carieră. Deși își aliază întreg arsenalul tehnologic american, el rămâne același individualist obstinat, realizând fiecare nouă construcție într-o soluție nouă și adesea insolită.

Între 1940—1950 el realizează *Florida Southern College (Lakeland)*, un mare ansamblu de învățămînt, care face excepție de la teoria organică; pentru prima oară clădirile nu se integrează în natură, ci dimpotrivă, contrastează puternic cu situl. La *Capela* complexului folosește din nou sistemul de zidărie prefabricată (*textile blocks*) inaugurat la Pasadena, iar *Biblioteca* o proiectează cu sala de lectură de formă circulară.

Price Tower (Bartlesville, 1955) este reluarea unui proiect mai vechi, care aduce o nouă rezolvare plastică pentru zgîrie-norul de birouri. *Muzeul Guggenheim* din New York (1956—59), cu uriașa sa spirală, ca o cochilie de melc răsturnată, scandalizează — prin neconformismul și prin indiferența pe care o manifestă pentru modul de funcționare — publicul artistic american.

Este ciudată această acceptare de către societatea americană a unei arhitecturi atît de sofisticate și de îndepărtate de spiritul ei tehnicist și pragmatic. Și totuși, Wright a devenit, în ultimii săi ani, un fel de erou național. La moartea

sa, 37 de lucrări se aflau în șantier, iar nenumărate proiecte și studii erau în curs de definitivare.

Faptul își are probabil explicația în permanenta căutare a unei tradiții proprii, specifică societății americane, dar mai ales în tendința, tot mai accentuată, de a depăși arhitectura funcționalistă pentru una cu forme mai bogate.

Nostalgia stilurilor istorice — din care multe reapar camuflate azi în haine moderne — nu l-a părăsit pe americanul obișnuit. Dar în afara acestei tendințe subiective, acceptarea lui Wright se datorește și faptului că el a prezentat arhitecturii moderne o alternativă la geometria abstractă a volumelor „ca niște cutii pe picioroange”, transplantată de funcționaliștii europeni.

Considerînd arhitectura funcționalistă a lui Mies van der Rohe ca pe un rău necesar în clădirile de birouri sau industriale, americanul de rînd — care nu amestecă niciodată afacerile cu viața particulară — preferă pentru clipele de destindere și pentru viața familială o arhitectură umanizată și legată de natură, chiar dacă e mai fantezistă și uneori șocantă.

Între 1935—1950, arhitectura americană întorsese o pagină decisivă a evoluției sale, la care criza din 1929, care dovedise șubrezenia unei societăți bazate exclusiv pe speculația financiară, își avusese partea ei de contribuție, deloc neglijabilă. În această evoluție, aportul arhitecților europeni a fost decisiv. Și totuși...

„Treizeci de ani după începerea revoltei antieclectice — spune tot Sibyl Moholy-Nagy — conducătorii imigrați pot fi mîndri de sistemul lor de învățămînt total, eficace și cu spiritul deschis. Dar propria lor contribuție arhitecturală pare astăzi deosebit de stagnantă, ca un vechi patefon care nu mai poate emite decît același sunet. Tradiția funcționalistă în Statele Unite este astăzi asocială și cei care se ascund în spatele ei au abandonat criteriul fundamental al arhitecturii civice: acela de a pune arhitectura în slujba cetății”.

Este însă, poate, prea devreme pentru a trage concluzii asupra unei arhitecturi care evoluează într-un ritm dinamic și care prezintă astăzi un tablou de o diversitate derutantă.

AMERICA LATINĂ

În peisajul arhitectural mondial, America Latină a adus o notă de originalitate deosebită care a surprins pe arhitecții europeni prin forța ei de invenție, prin expresivitatea și bogăția formelor plastice. Grefată pe tulpina unei bogate arhitecturi tradiționale, îmbinînd barocul cu elementele arhitecturale ale vechilor civilizații indiene, arhitectura modernă a Americii Latine a dat naștere unor școli naționale care au avut o puternică rezonanță internațională. Dintre aceste școli, trebuie evidențiate, ca fiind cele mai reprezentative și originale, cea mexicană, braziliană și venezueleană.

MEXIC. Mexicul a fost prima țară latino-americană în care teoriile funcționaliste, în special cele ale lui Le Corbusier, au căpătat o largă audiență. Noile metode de construcție preconizate de arhitectura modernă — mult mai economice decît cele tradiționale — erau foarte potrivite pentru realizarea vastului program de construcții sociale inițiat de guvernul mexican.

Astfel, noua arhitectură mexicană a înfăptuit progrese însemnate în două decenii de realizări, ajungînd la o originală sinteză între funcționalismul geometric european și tendințele decorative puternic înrădăcinate în trecutul artistic al țării.

Marele complex al *Cetății universitare din Mexico* (început în 1952), proiectat de arhitecții *Mario Pani* și *Enrique de Moral*, putînd cuprinde 40 000 de studenți, este cel mai semnificativ exemplu al acestei arhitecturi, caracterizată prin varietatea volumetrică a clădirilor, prin spațiile largi și generoase ce le înconjoară, prin decorația ce acoperă aproape toate suprafețele libere ale construcțiilor. Frescele, mozaicurile și reliefurile amintind de arta sculpturală precolombiană, realizate de *Juan O'Gorman* și *Diego Rivera* în complexul universitar din Mexico, se numără printre cele mai ample opere de artă monumentală realizate în lumea contemporană.

Acestei arhitecturi — care a evoluat continuu pe linia accentuării tendințelor decorative, pînă la exagerare — i s-a opus raționalismul marilor cartiere de locuințe sociale, bine amenajate din punct de vedere urbanistic, organic articulate și înscrise în natură, cu o plastică bogată dar fără excese

decorative, realizate de arhitecți ca *Pedro Vasquez, Rafael Mijares, Felix Sánchez, Alejandro Prieto, Vilagran Garcia*.

Un accent deosebit printre aceste tendințe îl dau îndrăznețele realizări structurale ale lui **Felix Candella** (n. 1910). Arhitect spaniol entuziasmat de bolțile din pînze subțiri de beton armat¹ construite de inginerul **Eduardo Torroja** (1899—1961), Candella își începe în 1939 în Mexic o carieră strălucită în domeniul structurilor spațiale realizate din așa-numiții „paraboloizi hiperbolici”². Bazat pe o perfectă cunoaștere a metodelor de calcul a acestor structuri, Candella se lasă condus de intuiția sa plastică pentru a crea forme spațiale inedite, de o bogăție și expresivitate deosebite, acoperind cu structuri ușoare construcții din cele mai diverse, de la hale și uzine pînă la biserici. Exemple dintre cele mai semnificative sînt *Biserica Sfintei Fecioare din Mexico* (1954) și *Restaurantul de la Xochimilco*.

Arhitectura mexicană a adus o contribuție din cele mai importante la lărgirea limbajului plastic al arhitecturii moderne, demonstrînd marile posibilități creatoare ale unei școli naționale care a știut să unească spiritualitatea proprie cu cuceririle gîndirii arhitecturale contemporane.

VENEZUELA. Arhitectura Venezuelei are, ca și în celelalte țări latino-americane, puternice tradiții coloniale, care au constituit baza arhitecturii practicate pînă în pragul secolului al XX-lea.

Arhitectura modernă funcționalistă s-a dezvoltat în cursul anilor '30, fiind susținută de o generație de tineri arhitecți grupați în jurul puternicei personalități a lui **Carlos Raul Villanueva** (n. 1900), care își făcuse studiile la Paris.

¹ *Pînze subțiri*: sisteme structurale portante avînd forma unor suprafețe curbate în una sau două direcții și executate din beton armat. Pînzele subțiri se bazează pe principiul folosirii unei cantități minime de material pentru obținerea unui înveliș rezistent a cărui rigiditate se datorește forme curbate (ca de pildă în cazul cochiliei melcului, al scoicilor sau al cojii oului).

² *Paraboloid hiperbolic*: boltă de beton armat în formă de șa, formată în spațiu de generatoare drepte ce se rotesc în jurul unor parabole. Această boltă este ușor de construit, permițînd folosirea de cofraje din scînduri drepte (dispușe după direcția generatoarelor); ea face posibilă realizarea de forme curbe deosebit de expresive și acoperirea unor spații mari cu grosimi de beton extrem de mici.

Realizator al unor ansambluri de mare amploare, Villanueva se distinge prin dinamismul structurilor, prin concepția artistică plină de spontaneitate, printr-un deosebit simț al compozițiilor de ansamblu și prin integrarea îndrăzneată a policromiei și a artelor plastice în arhitectură.

Opera sa principală este *Cetatea universitară din Caracas*, cu marele *Stadion olimpic* (1950—1951), *Aula Magna a Universității de arhitectură și urbanism* (1952—1957), *Piața acoperită* (1952—1957), *Biblioteca, Clinica și diversele pavilioane ale facultăților*.

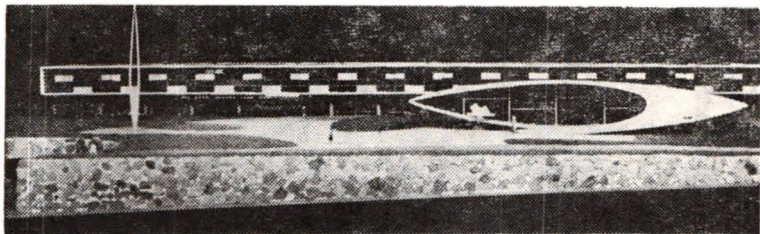
Cetatea universitară este concepută ca un mare ansamblu urbanistic, cu o compoziție bine organizată spațial, cu numeroase opere de artă valoroase — create de artiști de valoare internațională ca *Vasarely, Arp, Calder, Léger* — care îmbogățesc arhitectura, cu structuri de o mare varietate și expresivitate.

În special sînt de remarcat *Stadionul olimpic* — cu tribunele sale elegante în consolă, acoperite de o boltă ușoară din pînze subțiri de beton armat pe nervuri — și *Aula Magna*; aceasta din urmă are plafonul format din numeroase plăci colorate suspendate (realizate de *Alexander Calder*) — cu rol decorativ și funcțional (acustic); această aulă este considerată una din cele mai frumoase săli din lume.

O concepție umanistă domină opera lui Villanueva, preocupat în permanență de aspectul social al problemelor arhitecturale; această constantă este prezentă în special la marile ansambluri de locuințe ale orașului Caracas (care și-a înzecit populația în mai puțin de trei decenii). Ele sînt înzestrate cu tot echipamentul și instituțiile sociale necesare unui trai civilizat.

BRAZILIA. În jurul anului 1930, în Brazilia arhitecții din tînăra generație, în frunte cu **Lucio Costa** (n. 1902), erau chemați să înfăptuiască un vast program de construcții, în cadrul acțiunilor de dezvoltare inițiate în perioada de guvernare a președintelui Getulio Vargas.

Un important concurs pentru edificarea Ministerului Educației și al Sănătății coalizează, împotriva unui juriu conservator, toate forțele tinere: *Costa, Oscar Niemeyer, Alfonso Reidy, Jorge Moreira, Ernani Vasconcellos* etc. În anul 1936, Le Corbusier este chemat în calitate de consilier și, ținîndu-se seamă de indicațiile sale, proiectul este defini-



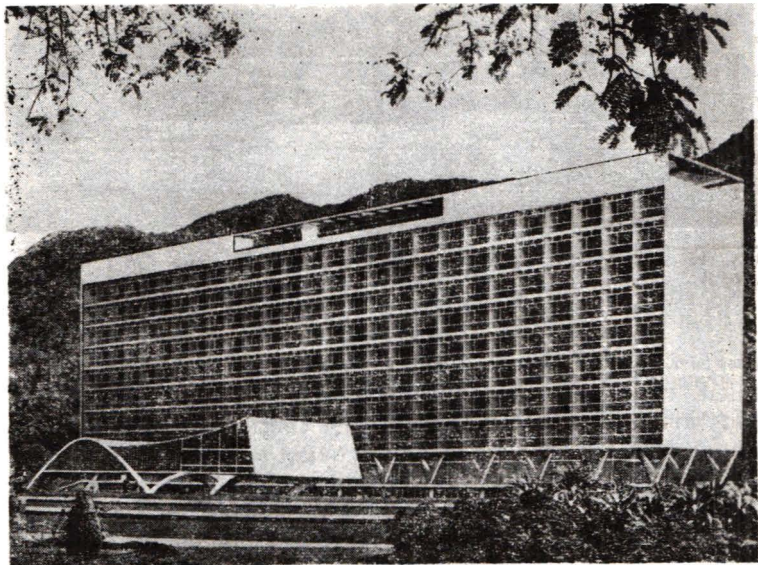
OSCAR NIEMEYER. Școală secundară la Bello Horizonte. Machetă (1954).

tivat. Clădirca Ministerului, care folosește piloți și „brise-soleil”-uri (elemente mobile de protecție împotriva soarelui, funcționale și decorative în același timp) este o reușită din punct de vedere plastic și funcțional și marchează o cotitură în arhitectura braziliană. Noul edificiu a prilejuit totodată o renaștere a artelor monumentale locale: marele pictor brazilian *Candido Portinari*, folosind o tehnică tradițională (a mozaicurilor din ceramică, așa-numitele *ajulejcs*) creează aici primele dintr-o serie de reușite decorații murale, care au cunoscut ulterior o largă dezvoltare.

Arhitectura braziliană a cunoscut condiții de dezvoltare favorabile, fiind încurajată de oficialități și de cercurile culturale avansate și reușind să edifice numeroase clădiri deosebit de spectaculoase: clădiri oficiale reprezentative, locuințe particulare, birouri, cluburi etc. Caracterul specific al arhitecturii moderne brazilice este bogăția de forme, în spiritul barocului spaniol colonial, transpuse într-o concepție modernă: predilecția pentru curbe, pergole și pereți traforați, pentru libertatea plină de fantezie a compozițiilor. Printre operele arhitecturale cele mai remarcabile construite în perioada dintre cele două războaie se numără cele ale lui Niemeyer.

Oscar Niemeyer Soares Filho (n. 1907) este unul dintre marii creatori de forme arhitecturale ai epocii noastre. Așa cum Mies van der Rohe epuizase filonul raționalist al Bauhausului, Niemeyer a dus mai departe filonul liric al lui Le Corbusier, tocmai în momentul în care maestrul îl abandona pentru a trece la plastica sculpturală din anii '40.

Niemeyer este adeptul unei libertăți plastice nelimitate, eliberată de constrângerile tehniciste, dar subordonată unei



OSCAR NIEMEYER. Spitalul Sul America. Rio de Janeiro (1953).

concepții sociale generoase. „Sînt pentru o libertate plastică aproape nelimitată — spune el —, libertate care să nu se supună slugarnic clauzelor tehnice sau funcționale, ci să fie înaintea de toate o chemare la imaginație, la forme noi și frumoase, capabile să surprindă și să emoționeze prin ceea ce reprezintă nou și creator; libertate care să creeze — cînd este necesar — o atmosferă de extaz, de vis și poezie”.

Ideile lui Le Corbusier sînt îmbogățite de o fantezie debordantă specific sud-americană. Claritatea și spiritul de ordine geometrică ale maestrului francez se unesc cu sensualitatea barocă a Braziliei pentru a crea una din operele cele mai originale ale arhitecturii contemporane.

Primele lucrări ale lui Niemeyer — *Ansamblul de restaurante, cluburi nautice și cazinouri*, precum și *Capela de la Pampulha* (1943—1944) au constituit o surpriză pentru arhitecții europeni, neobișnuiți cu asemenea forme libere și îmbinări de volume care creau o bogăție plastică spațială excepțională. Grația, eleganța, poezia sensibilă a acestor construcții, formele alternînd jocuri savante de umbre și

lumini, integrarea perfectă a picturii și sculpturii în opera arhitecturală au fascinat pe tinerii arhitecți europeni și au dat naștere la numeroși imitatori. *Pavilionul Braziliei la Expoziția internațională de la New York (1939)*, construit în colaborare cu Lucio Costa, și *Hotelul din Ouro Preto (1940)* prevestiseră aceste forme. Dar abia după cel de-al doilea război mondial Niemeyer avea să dea adevărata măsură a talentului său în acel experiment arhitectural-urbanistic remarcabil care a fost edificarea noii capitale a statului, *Brasilia*¹.

Datorită contextului social specific, arhitectura braziliană s-a preocupat în primul rând de opere reprezentative și de clădiri particulare luxoase, neglijând construcțiile cu caracter social și locuințele pentru marile mase. Abia după război intensificarea procesului de industrializare a dus la sporirea activității constructive și la lărgirea gamei de preocupări arhitecturale.

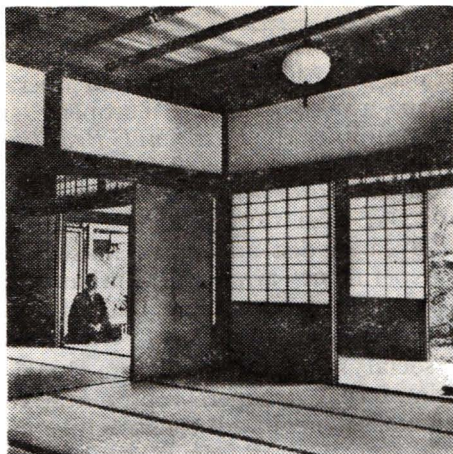
Contribuția școlii naționale braziliene la lărgirea limbajului arhitecturii moderne a fost una din cele mai fertile, ducând la deschiderea de noi căi plastice.

ARHITECTURA JAPONEZĂ

Miracolul economic care a ridicat Japonia în rîndul primelor puteri industriale ale lumii, își are corespondentul — nu mai puțin uimitor — în fenomenul artistic care se numește școala japoneză de arhitectură modernă.

Larga deschidere culturală care a făcut ca Japonia să asimileze rapid cele mai diverse curente artistice ale lumii occidentale a început la sfîrșitul secolului al XIX-lea. Merită a fi menționate înființarea de către un grup de tineri arhitecți a unei asociații japoneze de tipul Sezessionului european (1920) și a unui Werkbund (1937), care își încetează însă activitatea în timpul războiului.

¹ *Brasilia*, noua capitală, ridicată pe un platou situat la 1 000 km de cea mai apropiată localitate braziliană, este experiența urbanistică cea mai îndrăzneță și mai spectaculoasă din anii de după război. Planul urbanistic îi aparține lui Lucio Costa iar principalele edificii lui Oscar Niemeyer.



Mănăstirea Kōbori Sohaku
Ryōke la Kioto (Japonia).



K. MAEKAWA. Biblio-
tecă și sală de concert.
Yokohama (1955).

Dintre operele construite de această generație se fac remarcate în perioada interbelică: *Oficiul telegrafic din Tokio* (1926), operă a lui Mamoru Yomada; *Clădirea ziarului Asahi* (1927) și *Magazinul Shirokiya* (1929), ambele la Tokio, ale arhitectului Ishimoto, precum și *Poșta centrală din Tokio* (1931) proiectată de Tetsuo Yoshida.

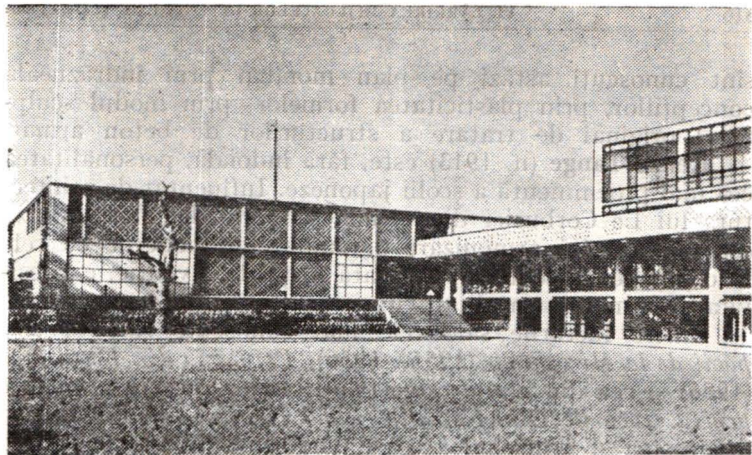
După anul 1930 încep să pătrundă în Japonia ideile funcționaliste; arhitectul Kunio Maekawa (n. 1905) studiază în atelierul lui Le Corbusier, fiind influențat și de ideile structurale ale marelui inginer italian Pier Luigi Nervi. Paralel, Iwao Yamawaki și Takehiko Mizutami urmează cursurile de la Bauhaus. Pe de altă parte, arhitectul german expresionist Bruno Taut lucrează în anul 1933 în Japonia.

Dar influența cea mai profundă asupra arhitecturii japoneze a fost exercitată de Wright odată cu execuția *Hotelului Imperial din Tokio* (1915—1923).

În felul acesta, Japonia cunoaște principalele tendințe ale arhitecturii europene și americane, pe care le-a integrat într-o originală sinteză, bazată pe necesitățile și puternicele tradiții ale societății japoneze.

În special lucrările lui Kunio Maekawa, cu o plastică bogată în beton armat, se disting prin încercarea de a transpune principiile locuinței tradiționale japoneze la scară urbană, în mari imobile de apartamente.

Adevărata naștere a arhitecturii moderne japoneze se situează însă în perioada postbelică, după 1950, când alături



de Maekawa își începe activitatea Kenzo Tange. Însușirea rapidă a unei tehnici moderne din cele mai avansate are loc paralel cu un amplu proces de reconsiderare a izvoarelor arhitecturii naționale.

Arhitectura tradițională japoneză — în special cea a locuinței — este de o funcționalitate și o simplitate uluitoare a formelor exterioare și a interioarelor, calități extrem de apropiate de gândirea arhitecturală modernă, ba chiar în unele privințe (ca aceea a modulării și posibilităților de montare și prefabricare), superioare. Iar în ceea ce privește integrarea organică în natură, aceasta nu este pentru japonez doar un deziderat teoretic, ci o necesitate profundă, izvorită din stilul de viață și din filozofia sa.

De aceea, grefarea funcționalismului modern pe vechea arhitectură japoneză s-a realizat aproape în mod firesc și crearea unui nou cadru de viață, modern, a avut loc fără modificări esențiale ale modului de viață tradițional. Trezirea la o arhitectură monumentală de beton, oțel, aluminiu și sticlă a reprezentat însă o încercare dificilă pentru o țară în care de secole se construia în lemn și rareori în piatră.

Arhitecții talentați ai noii Japonii au reușit, învingând aceste dificultăți, să creeze opere de o remarcabilă originalitate, purtând o puternică amprentă națională, opere constituind pentru mișcarea arhitecturală contemporană un model de adevărată creație cu rădăcini în solul propriilor realități. Maekawa, Tange, Yoshida, Kiyonori Kikutake

sînt cunoscuți astăzi pe plan mondial prin îndrăzneala concepțiilor, prin plasticitatea formelor, prin modul sculptural original de tratare a structurilor de beton armat.

Kenzo Tange (n. 1913) este, fără îndoială, personalitatea cea mai proeminentă a școlii japoneze. Influențat de arhitectura lui Le Corbusier din ultima sa perioadă, el realizează cea mai reușită armonizare a tendințelor moderne cu cele tradiționale, dovedind o nesecată forță de invenție, expresivitate și monumentalitate lipsită de ostentație.

Dintre lucrările sale cele mai cunoscute sînt *Centrul păcii de la Hiroshima* (1955—1956), *Primăria din Kurashiki* (1956) și cea din *Kurajoshi* (1956) sau *Construcțiile sportive pentru Jocurile Olimpice din 1964* (Tokio, 1964). Alături de acestea și urmărind aceeași tendință se remarcă operele lui Maekawa ca *Biblioteca și Sala de concerte din Yokohama* (1955) sau *Sala de festivități din Tokio* (1958—1961).

Dintre toate tendințele arhitecturale contemporane, școala japoneză pare a fi cea care a înțeles cel mai bine că principiile arhitecturale moderne nu pot fi transplantate mecanic, ci trebuie să fuzioneze organic cu spiritul și cultura națională.

Această trecere în revistă a arhitecturii moderne mondiale este departe de a fi completă. Contribuții importante la definirea unor caractere specifice originale, legate de spiritul local, au adus și țări ca **Elveția**, cu arhitecții *Karl Moser*, *Alfred Roth*, *Max Bill* sau *Rudolf Steiger*; **Italia**, cu puternicele tendințe raționaliste susținute de arhitecți ca *Franco Albini*, *Alberto Sartoris*, *Luigi Figini*, *Gino Pollini*, *Giuseppe Pagano*, în pofida stilului monumental grandilocvent impus de fascism; **Spania**, cu arhitectul și urbanistul *Jose Luis Sert*; **Cehoslovacia**, cu *Josef Havlicek*; **Ungaria**, cu *F. Molnar*; **Polonia**, cu *S. Syrkus*; **Danemarca**, cu *Wilhelm Lauritzen*, *Mogens Lassen* și mai ales *Arne Jacobsen* etc.

Spațiul limitat al lucrării a făcut imposibilă tratarea în detaliu a școlilor naționale. Succinta lor enumerare a avut ca scop doar reliefarea faptului esențial că arhitectura modernă a devenit în mai puțin de trei decenii un fenomen ireversibil, de amploare internațională, reprezentînd una din manifestările materiale și spirituale cele mai pregnante ale secolului nostru.

ARHITECTURA MODERNĂ ÎN ROMÂNIA ÎN PERIOADA INTERBELICĂ

În a două jumătate a secolului al XIX-lea, arhitectura românească s-a dezvoltat sub influența școlii academice franceze, ca urmare a legăturilor culturale și politice existente între cele două țări după revoluția pașoptistă; pe de altă parte, se făceau simțite și tendințele arhitecturale vieneze, mai decorative. Astfel, clădirea *Universității din București*, ridicată în 1857—1869 de către **Alexandru Orăscu** ilustrează stilul clasicist francez iar *Teatrul Național din Iași* (1896) pe cel vienez. La sfârșitul secolului, arhitecți francezi și cei români care studiaseră în Franța ridicau în Capitală clădiri monumentale compuse după cele mai stricte reguli ale școlii franceze: *Ateneul Român* (arh. *A. Galleron*), *Facultatea de medicină* (arh. *Louis Blanc*), *Casa de depuneri și consemnațiuni* (arh. *P. Gauttereau*), *Palatul de justiție* (arh. *A. Ballu*, în colaborare cu arhitectul român *Ion Mincu*) etc.

Școala franceză servise de altfel ca model și la organizarea primului învățământ de arhitectură din țară.

În pragul noului secol, ca o reacție împotriva acestui curent, a luat naștere o școală originală de arhitectură, asemănătoare în multe privințe celor ce se dezvoltau în restul Europei ca urmare a trezirii și întăririi conștiinței naționale. Principalul promotor al acestui curent a fost **Ion Mincu** (1852—1912), urmat apoi de **Grigore Cerchez** (1852—1925), **Nicolae Ghica-Budești** (1870—1943) și **Petre Antonescu** (1873—1965).

Trăgîndu-și seva din interpretarea valorilor arhitecturii tradiționale, civilă sau religioasă, această școală națională a fost însuflețită de ideea creării unei arhitecturi bazate pe formele construcțiilor ridicate de maeștrii autohtoni, care izbutiseră să închege o valoroasă și originală arhitectură populară și monastică, minunat încadrată în pitorescul peisaj natural al țării.

Cele mai izbutite dintre lucrările lui Mincu, Cerchez și ale celorlalți arhitecți ai Școlii naționale — ca de pildă *Școala centrală de fete din București* (1890), *Bufetul de pe Șoseana Kiseleff* — azi Restaurantul „Doina” (1892) —,

Vila Dr. Minovici (1907) sau *Casa Dissescu*, de asemenea din *București* — dovedesc sensibilitate, înțelegere a spiritului popular și o prelucrare originală a acelor elemente pe care acești arhitecți le considerau apte de a fi preluate într-o arhitectură care să răspundă necesităților societății moderne.

Mergînd pe această linie profesorul **Octav Doicescu** (n. 1902) a izbutit să realizeze o sinteză organică între spiritul tradițional și cel modern într-o serie de locuințe și edificii concepute la o scară apropiată de cea a locuinței populare: *Cartierul de locuințe de la șosea*, *Clubul nautic de pe malul lacului Herăstrău* sau *Restaurantul românesc de la Expoziția universală de la New York din 1939*.

Transpunerea la scară urbană — mult amplificată ca volum sau număr de niveluri — a formelor arhitecturii trecutului s-a dovedit însă o problemă mult mai dificilă. Vechea arhitectură românească își dovedise măiestria în stabilirea unor raporturi armonioase la clădiri de dimensiuni relativ mici, remarcabile prin finețea profilelor și coloanelor sculptate, prin simplitatea rafinată a proporțiilor caselor țărănești, a micilor conace de la țară, a palatelor domnești sau a ansamblurilor mănăstirești, prin relațiile organice stabilite cu mediul înconjurător.

Încercările de a o smulge din mediul său firesc și de a o transpune mecanic la altă scară duceau însă la o arhitectură greoaie, apăsătoare, anacronică.

Astfel, unele din lucrările lui Petre Antonescu sau Ghica-Budești și ale elevilor acestora, deși dovedeau cunoașterea vechii arhitecturi românești și voința de a realiza o sinteză între aceste forme și cerințele moderne, au demonstrat că transpunerea la scară monumentală a coloanelor, arcadelor sau elementelor decorative tradiționale ducea la desfigurarea lor. Edificii ca *Primăria Municipiului București* (fostul *Minister al Lucrărilor Publice*) sau *Blocul de locuințe de pe Bd. Magheru*, deși concepute de către Petre Antonescu cu reală măiestrie și știință a compoziției, au ilustrat o exagerare a formelor și o monumentalitate greoaie care le făcea inadecvate funcțiunilor și tendințelor spre simplitate și economie ale societății moderne.

În același timp au continuat să se dezvolte pînă relativ tîrziu tendințe neoclasiciste — manifestate în clădirea *Palatului Republicii din București* (1930—1937) proiectată de

arhitectul *Nicolae Nenciulescu* și de cea a *Ministerului de Finanțe* (autori, arhitecții *Radu Dudescu* și *Radu Udriș*) — sau academice modernizate—vizibile în arhitectura *Facultății de drept* (arh. *Petre Antonescu*) și a *Institutului agronomic* (arhitecți *L. Plămădeală*, *Fl. Stănculescu* și *R. Udriș*).

Profesorul **Duiliu Marcu** (1885—1966), făcând parte din generația de arhitecți care trecuse prin învățământul francez, a realizat împreună cu un colectiv de valoroși arhitecți câteva dintre cele mai importante edificii publice din Capitală: *Palatul Consiliului de Miniștri*, clădirea actuală a *Comitetului de Stat al Planificării*, *Academia militară*, *Palatul Ministerului transporturilor*, *Biblioteca Academiei*. Cu toate reminențele clasiciste, aceste opere posedă deosebite calități funcționale și o expresie de reală monumentalitate.

Arhitectura funcționalistă s-a dezvoltat în România, în perioada de vremelnice avânt economic ce a urmat crizei din 1929—1933, în condițiile existenței unei mișcări de avangardă care cuprindea numeroși intelectuali, artiști, poeți și prozatori de mare talent. Contactul nemijlocit al acestei mișcări cu grupările artistice novatoare din străinătate — în special cu cele pariziene — contact ce se dovedise atât de fecund pentru artiști ca *Petrășcu* sau *Pallady*, se dovedea nu mai puțin rodnic și pentru celelalte arte, inclusiv arhitectura. Rodnic atât pentru mișcarea artistică românească, cât și pentru întreaga cultură europeană, prin aportul direct al artiștilor români care au trăit și creat mulți ani în străinătate, la constituirea noilor viziuni figurative și poetice ale secolului nostru. Printre aceștia se numără genii universale ca *Brâncuși* și *Enescu*, artiști remarcabili ca *Dinu Lipatti*, *Victor Brauner*, *Ilarie Voronca*, *Tristan Tzara*, *Barbu Fundoianu* și alții.

Existența unor tendințe avansate pe plan estetic și a unei intelectualități democratice militante a menținut în permanență în țară condiții favorabile unei efervescențe creatoare, unei atitudini receptive la curente artistice progresiste și novatoare, opuse tendințelor conservatoare sau reacționare. În aceste condiții, în perioada de după 1930 au fost realizate numeroase construcții moderne, raționale și funcționale, care datorită talentului deosebit al noii generații de arhitecți, s-au ridicat la nivelul celor mai valoroase creații de peste hotare.

Printre promotorii curentului funcționalist, un loc de frunte îl ocupă arhitectul **Horia Creangă** (1883—1943); operele sale, ca de pildă *Blocul de locuințe de pe Bd. Bălcescu*, *Blocul Patria*, *Uzinele Republica* din București sau *Hotelul Carpați* de la Brașov, pot sta cu cinste alături de clădirile similare construite de arhitecții moderni din Occident.

În domeniul construcțiilor utilitare și industriale se remarcă *Halele Obor din București* (autori, arhitecții *Horia Creangă* și *H. H. Georgescu*), *Uzina de avioane din Brașov* (autori, arhitecții *G. M. Cantacuzino* și *Octav Doicescu*), *Fabrica de cauciuc Victoria de la Florești* (autor arh. *O. Doicescu*), *Fabrica de confecții „București”* (autori, arhitecții *Mircea Alifanti*, *H. Stern*, *K. Krohmalnic*, *I. Ghica-Budești*, *I. Șerban*), *Aerogara Băneasa* (autori, arhitecții *Mircea* și *Cleopatra Alifanti*, *Nicolae Bădescu*, *Ascanio Damian*, *Pompiliu Macovei* și *Alexandru Șerbescu*). Autorii acestor construcții dovedesc o mare siguranță în ordonarea unor mari spații tehnologice și în folosirea noilor materiale — beton armat, sticlă, oțel, cărămidă aparentă — conferindu-le calități arhitecturale peste standardul obișnuit al clădirilor de acest gen.

Aceeași linie de simplitate funcțională și expresivitate plastică lipsită de ostentație și de aplicații ornamentale inutile a fost urmată și în celelalte domenii ale arhitecturii. Numeroși arhitecți de talent din toate generațiile au realizat în această perioadă construcții publice, imobile de birouri, blocuri de locuințe, vile, sanatorii, hoteluri, clădiri culturale etc. care au imprimat întregii arhitecturi românești o orientare consecvent modernă, opusă tendințelor arhaizante sau imitării stilurilor istorice.

După 23 August, odată depășită perioada de refacere economică dintre 1944—1950, arhitectura românească modernă a găsit în condițiile noii societăți socialiste o bază puternică pentru o nouă dezvoltare, de o amploare nemai-întilnită în trecut, demonstrând o forță, o originalitate și o unitate de expresie care o integrează în cele mai vii tendințe arhitecturale contemporane.



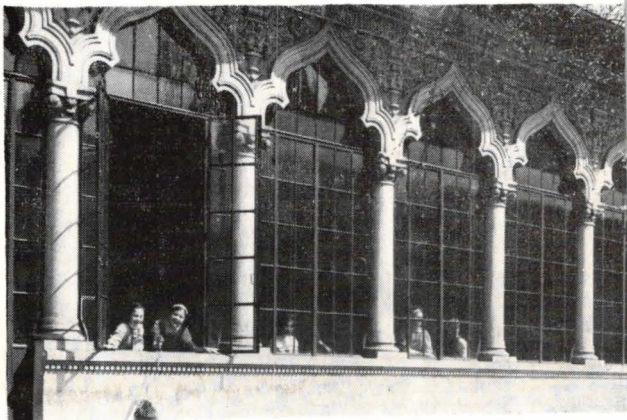
1

PLANȘA XIV. — ARHITECTURA ÎN ROMÂNIA



2

1. ION MINCU. Restaurantul „Doina” Șos. Kiseleff. București (1892).
2. GRIGORE CERCHEZ. Casă pe Calea Victoriei. București.
3. ION MINCU. Școala centrală. București (1890). Detaliu.





4



5

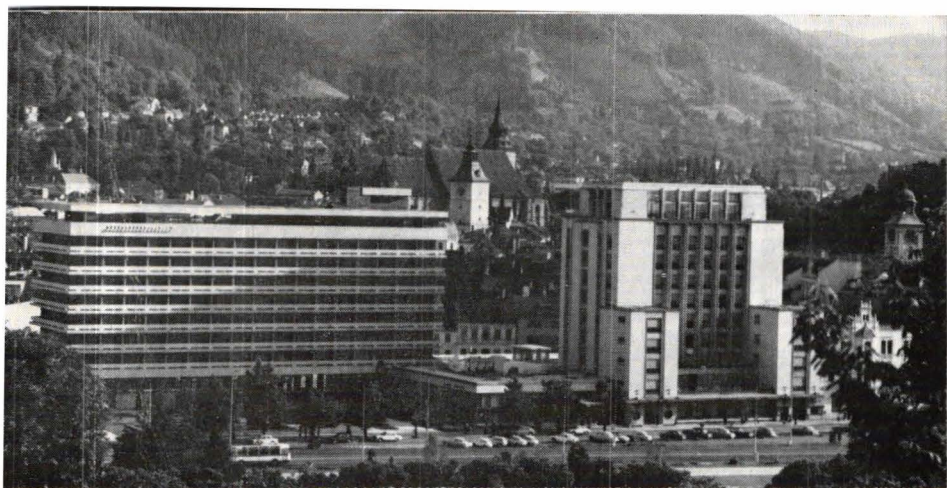


6

4. CRISTOFI CERCHEZ. Vila Dr. Minovici. București (1907).
5. NICOLAE GHICA-BUDEȘTI. Clădirea Muzeului de Istorie a P.C.R., a mișcării revoluționare și democratice din România. București (1912)
6. PETRE ANTONESCU. Primăria Municipiului București (1910).
7. PETRE ANTONESCU. Universitatea din București (Facultatea de drept). (1935).
8. HORIA CREANGĂ și H. H. GEORGESCU. Hotelul „Carpați”, Brașov (corpul vechi, 1938; corpul nou, 1966. arh. ION RĂDĂCINĂ).
9. DUILIU MARCU. Palatul Consiliului de Miniștri. București (1936-1945).
10. DUILIU MARCU. Academia Militară. București (1937—1939).

7





8



9

10





11



12



13

14



11. MIRCEA și CLEOPATRA ALIFANTI, NICOLAE BĂDESCU, ASCANIO DAMIAN, POMPILIU MACOVEI, ALEX. ȘERBESCU. Aerogara Băneasa. București (1947).
12. HORIA MAICU, TIBERIU RICCI. IGNACE ȘERBAN ș.a. Sala Palatului Republicii. București.
13. N. KEPES, ANA KESZEG, V. PENESCU și col. Cartierul Balta-Albă. București.
14. OCTAV DOICESCU, PARASCHIVA IUBU ș.a. Institutul Politehnic. București.
15. EM. MACHEDON, ALICE LEPEDATU, S. GRANET. Spitalul din Orașul Gh. Gheorgiu-Dej.
16. CONSTRUCȚII NOI PE LITORALUL MĂRII NEGRE.
17. CEZAR LĂZĂRESCU, G. CRISTEA, D. GHEORGHIU, ING. N. LASZLO, I. BELDEANU, A. LUPAȘ. Aerogara Otopeni. București.
18. SISTEMUL HIDRO-ENERGETIC și de NAVIGAȚIE „PORȚILE DE FIER”. Arhitectura hidrocentralei, N. PETRESCU și col.



15

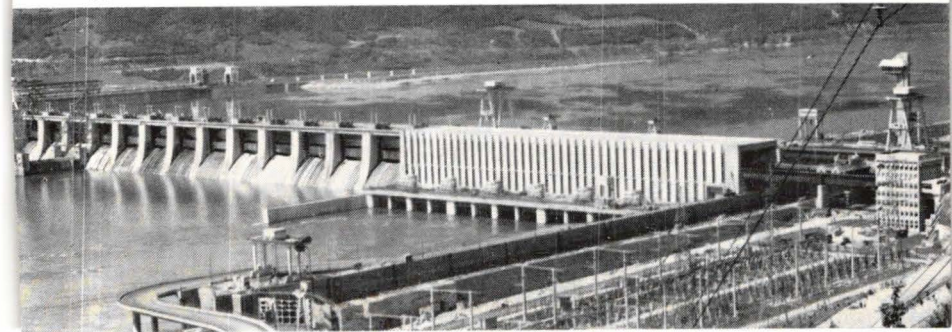


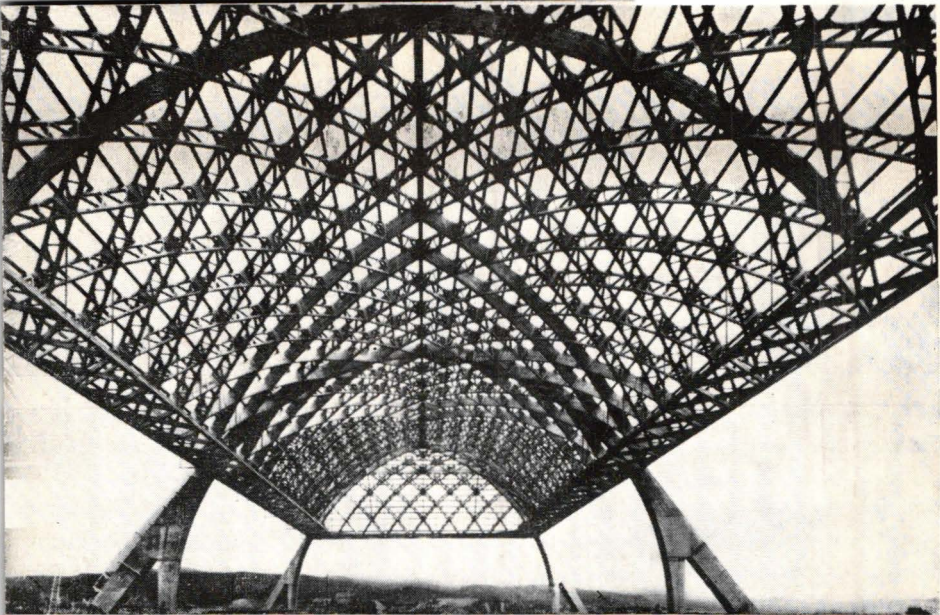
16



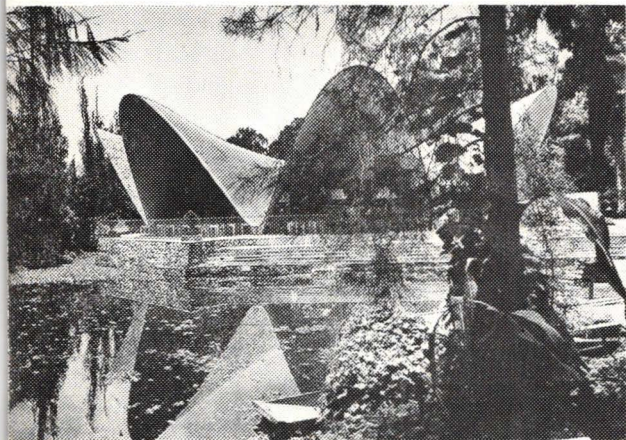
17

18

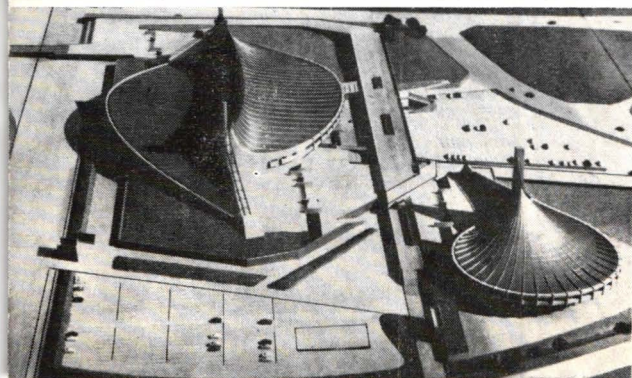




1



2



3

PLANȘA' XV

NOILE

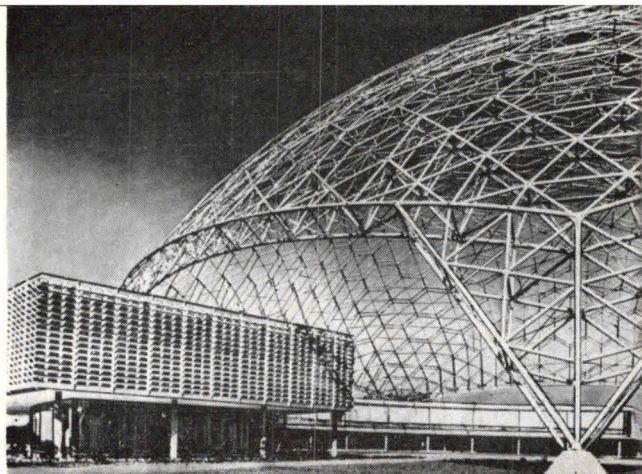
1. P. L. NERVI.
Hangar de aviație
din elemente pre-
fabricate din beton
armat. Orbetello.
(Italia 1939-1941).
2. FÉLIX CANDEL-
LA, JOAQUIN
și FERNANDO
ORDONEZ. Re-
staurant la Xo-
chimilco. Con-
strucție din pinze
subțiri de beton
armat (16 m dia-
metru, 4 cm gro-
sime).
3. KENZO TANGE.
Gimnaziul națio-
nal din Yoyogi.
Construcții pentru
Jocurile Olimpice
din 1964. Acope-
rișuri suspendate.

4. BUCKMINSTER FULLER și JOHN KELLY. American Society of Metals. Cleveland. Structură geodezică.

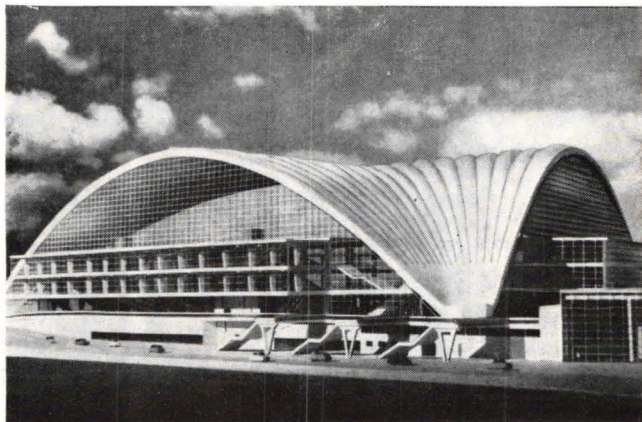
5. R. CAMELOT, J. de MAILLY și B. ZEHRFUSS. Centrul național al Industriei și Tehnicii. Paris (1958). Măchetă.

6. PIER LUIGI NERVI. Palatul sporturilor. Roma. (1956—1957).

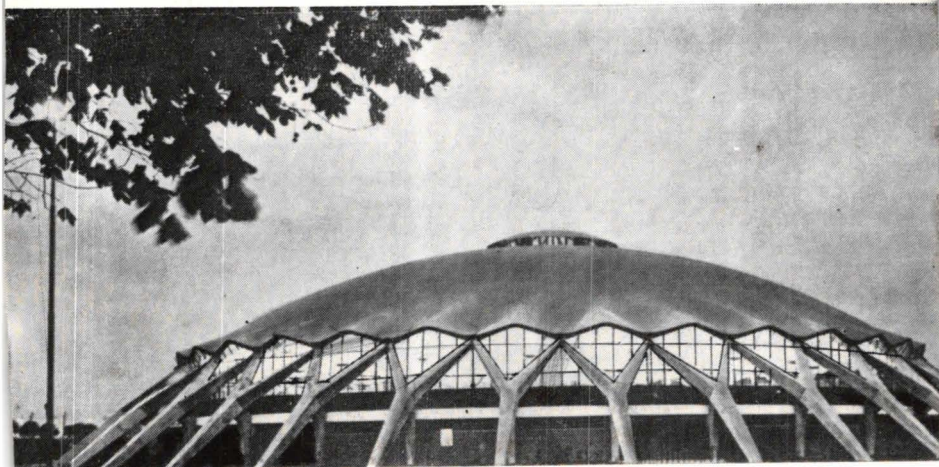
4

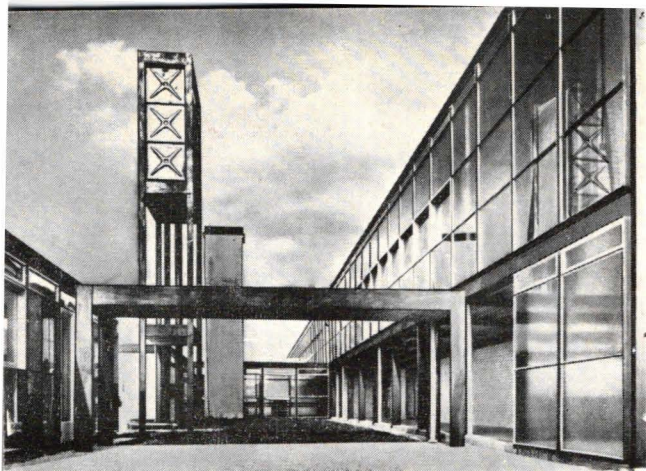


5



6





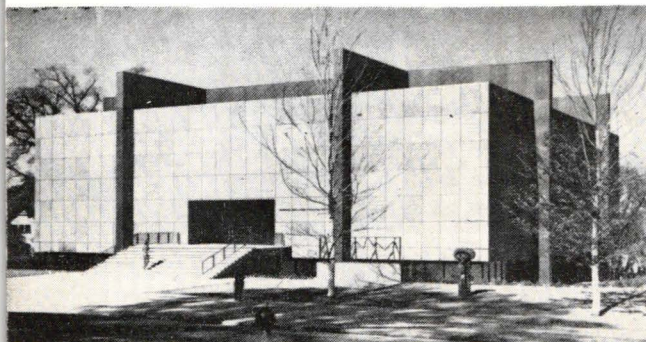
PLANȘA XVI

TENDINȚE CONTEMPORANE

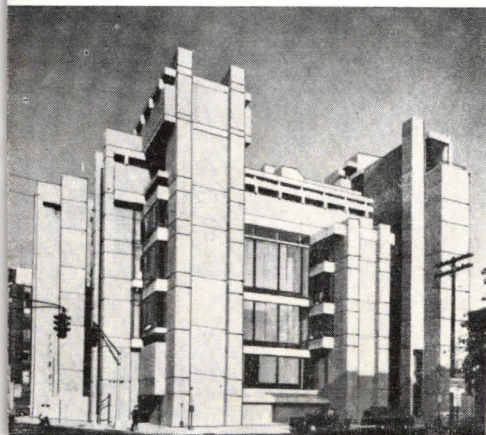
1

1. A și P. SMITHSON. Școală secundară. Hunstanton. (Anglia. 1952—1954).
2. PHILIP JOHNSON. Muzeul Institutului Procter, Utica (1957—1960).
3. GIO PONTI. Imobilul Pirelli. Milano (1958).
4. PAUL RUDOLPH. Facultatea de arhitectură la Universitatea Yale. New Haven. (S.U.A., 1959—1963).
5. HANS SCHAROUN. Filarmonica din Berlin (R. F. Germană. 1963). Interior.

2



3



VII

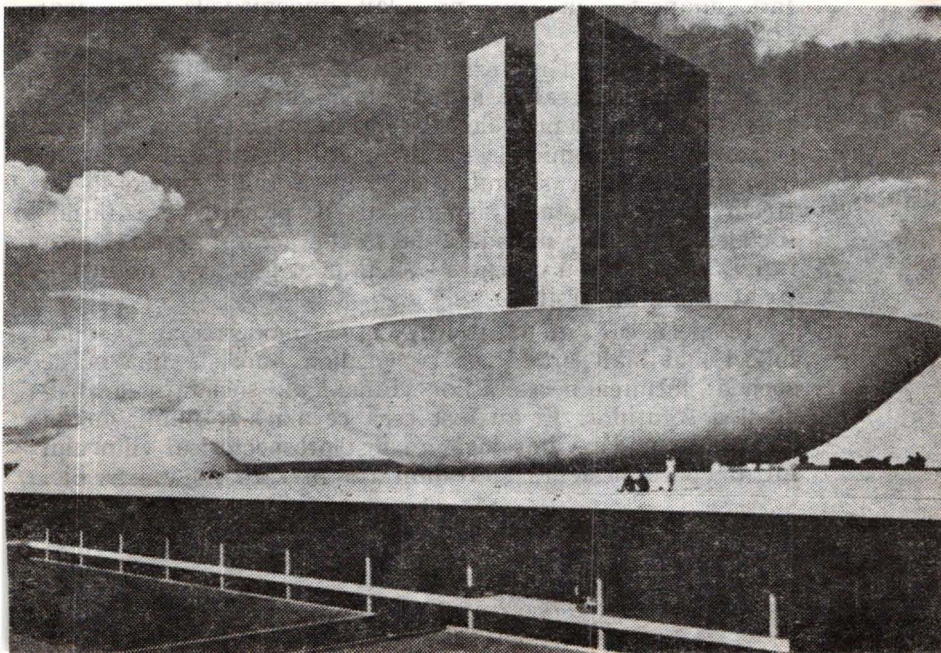
TENDINȚE ARHITECTURALE CONTEMPORANE

Ritmul structurilor, curbele pînzelor subțiri de beton armat, sublinierea anumitor părți ale construcțiilor prin decroșarea sau retragerea volumelor, duc la un bogat joc de umbre și lumini pe care nu l-ar fi putut oferi suprafețele plane ale peretelui-cortină, devenit pentru un timp una din caracteristicile arhitecturii moderne. Interpretările personale ale ultimelor experiențe au îmbogățit vocabularul nostru arhitectural. Acest pas înainte pare a marca o etapă importantă a arhitecturii epocii noastre.

WALTER GROPIUS

OSCAR NIEMEYER.

Palatul Parlamentului. Brasília
(1956—1959).



Dacă vrem să circumscriem mai exact în timp dezvoltarea arhitecturii moderne, trebuie să ținem seama că numai în deceniul 1930—1940 arhitecții novatori au avut posibilitatea să-și realizeze operele în condiții relativ normale. Deceniul 1920—1930 a fost cel al cristalizării teoriilor și elaborării soluțiilor. Deceniul 1940—1950, cu războiul pus-tiitor și epoca imediat următoare, de refacere economică, a încetinit evoluția arhitecturală și a pus apoi probleme stringente de viață — cazarea a milioane de oameni rămași fără adăpost — în care prevalau imperativele celei mai stricte economii.

Or, un deceniu reprezintă un interval extrem de scurt; cu atât mai remarcabilă a fost munca de găsim a celor mai adecvate soluții depusă de arhitecți în acest timp. Niciodată schimbările economice și tehnico-științifice nu s-au reflectat atât de rapid în schimbările arhitecturale; niciodată în trecut arhitectura n-a răspuns atât de prompt necesităților sociale. Și, parcă, niciodată în trecut acest lucru n-a fost înțeles atât de greu de către societate și n-a avut de întîmpinat atîtea adversități.

Pionierii care au creat arhitectura modernă au posedat în cel mai înalt grad ceea ce Giedion numește **imaginație socială**: intuirea necesităților viitoare ale societății și anticiparea soluțiilor. Ei au fost ceea ce azi s-ar numi, cu un termen la modă, **viitorologi**: au fost **prospectori ai viitorului** într-o epocă nesigură și frământată în care nu exista nici

măcar certitudinea zilei de mâine. Și au făcut-o cu o seriozitate, o sensibilitate și un simț al răspunderii sociale care lipsește azi multora din „vizionarii orașelor viitorului“, autori ai unor exerciții formale lipsite de fundament teoretic și de analiză științifică.

Loos, Gropius, Oud, Mies, Le Corbusier au fost strâns legați de realitățile sociale ale timpului lor, au intuit dezvoltarea viitoare a societății — uneori depășind limitele concepțiilor burgheze —, au elaborat soluții care stau încă la baza arhitecturii actuale, și au dat viață sistemului de forme în care ne desfășurăm astăzi viața. Multe din ideile lor s-au dovedit profetice; gândirea lor a coincis cu dezvoltarea socială sau a fost acceptată în cele din urmă de societate ca una din formele posibile de a-i satisface aspirațiile. Unele din ele au fost respinse de viață ca fiind prea rigide — idei ca „cetatea radioasă“ a lui Le Corbusier, depășită de evenimente înainte de a putea fi, măcar parțial, experimentată.

Trebuie remarcat curajul civic care i-a animat: curajul de a avea idei noi într-o lume conformistă, curajul de a le susține și de a lupta pentru ele, curajul de a imagina forme noi pentru un mod de viață nou, curajul de a interveni, prin arhitectură, în dezvoltarea unor forme noi de trai.

Pentru oamenii de la începutul secolului al XX-lea, **viitorul venise prea devreme**; ei nu înțelegeau încă viziunile create de arhitecți, cu o remarcabilă forță de anticipație, pentru noul cadru de trai al societății industrializate. Dar într-un singur deceniu, noile soluții arhitecturale au trecut de pe planșete în realitate. Dacă în 1920, arhitectura și urbanismul modern nu puteau oferi societății decât teorii și soluții parțiale, în 1930, Congresul C.I.A.M. de la Frankfurt prezenta o selecție de **100 de planuri diferite de locuințe minimale** pentru diverse tipuri de familii, planuri care, cu mici excepții, pot fi folosite și azi.

În zece ani fusese rezolvată teoretic o problemă fundamentală a societății moderne.

În fața acestei realizări esențiale, ezităările, contradicțiile inerente, erorile de judecată nu au decît o importanță secundară, cu atît mai mult cu cît arhitectura a găsit mijloacele adecvate pentru a le corecta, prin menținerea permanentă a dialogului necesar cu viața.

În 1950 nimeni nu mai contesta faptul că arhitectura modernă reprezenta un fenomen al culturii materiale și spirituale ce reflecta aspirațiile secolului al XX-lea; că ea izbutise să creeze în linii mari formele unui cadru de viață în care omul modern să se recunoască. Deși aflată în permanentă adaptare la ritmul tot mai dinamic al evoluției societății, ea izbutise să definească un **stil**, a cărui mare calitate era extrema libertate de expresie și puterea de a-și asimila neconținut cuceririle tehnico-științifice.

Era o realizare de mare amploare, cu multiple rezonanțe, și pionierii care deschiseseră drumul își meritau locul printre oamenii de seamă ai secolului al XX-lea.

Dar dacă în 1920 oamenii nu acceptau încă viitorul, în 1950 o lume fundamental schimbată din punct de vedere social și economic considera că el nu vine destul de repede. Plonjind parcă direct în secolul al XXI-lea, oamenii voiau dintr-o dată să creeze întreg cadrul arhitectural-urbanistic pe care cu câteva decenii înainte îl refuzaseră.

Se înfăptuia în ritm rapid o nouă revoluție tehnologică, avînd o amploare de neîmaginat la începutul secolului. Urbanizarea masivă, creșterea gigantică a aglomerațiilor umane, a ridicat în fața urbanistilor probleme de o amploare nemaiîntîlnită în trecut. Necesitatea unui volum uriaș de spațiu de locuit a determinat o masivă creștere a investițiilor în industria construcțiilor și a făcut ca prefabricarea să devină, în sfîrșit, o realitate.

În țările socialiste, desfășurarea unor ample procese de dezvoltare economico-socială au creat premisele pentru transformarea radicală a activității urbanistice și arhitecturale, subordonarea ei marilor imperative sociale și orientarea ei către o riguroasă economie de mijloace, o industrializare și prefabricare avansate, paralel cu o căutare a unor forme expresive, contemporane, originale.

Lichidarea atotputerniciei intereselor particulare și a speculei cu terenurile urbane — principală piedică în dezvoltarea unei sistematizări la scară teritorială și a unui urbanism rațional planificat, cauză importantă a haosului din orașele occidentale — a pus bazele necesare pentru

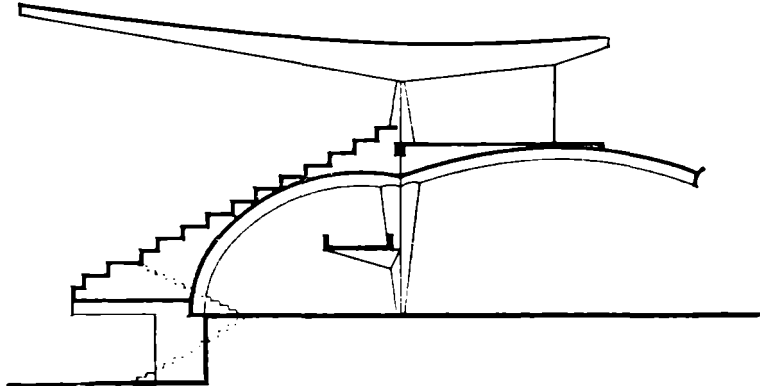
dezvoltarea echilibrată a tuturor regiunilor, pentru crearea unor imense zone industriale, a unor orașe și cartiere urbane noi, echipate cu toate dotările necesare desfășurării unei vieți civilizate.

În Uniunea Sovietică, ampla activitate urbanistică începută încă în anii '30, continuă în perioada postbelică într-un ritm tot mai accelerat și la scara uriașelor ei posibilități. Noi regiuni își valorifică bogățiile naturale, orașe noi apar pe hartă, cele vechi își modifică neconținut aspectul prin intervenția urbanistilor, construcția de locuințe se desfășoară pe bază industrială, ceea ce permite realizarea de milioane de unități anual.

Astăzi țările socialiste reprezintă un vast câmp de experimentare urbanistică și arhitecturală, realizând, în condițiile unei tehnici avansate, a unei industrializări tot mai generalizate și a unei eficiențe economice sporite, opere arhitecturale valoroase.

În același timp, prăbușirea imperiilor coloniale a adus pe primul plan problemele unor întregi continente subdezvoltate, cu imense cerințe de spații industriale, de cazare, social-culturale etc.

În noile condiții de tehnică avansată, s-a încheiat un nou dialog, extrem de fertil, între arhitect și inginer. Sistemele structurale create încă în anii antebelici de ingineri ca Freyssinet, Maillart, Nervi, Torroja, capătă în anii de după război o dezvoltare extraordinară și creează forme și posibilități de expresie plastică de o bogăție practic nelimitată. Arhitectura își lărgeste astfel dintr-o dată nu numai puterea constructivă, — capacitatea de a ridica edificii uriașe și de a acoperi spații tot mai mari cu o mare economie de mijloace — cât, mai ales, viziunea spațială. Pânzele subțiri de beton armat capătă o largă întrebuințare în perioada postbelică, înlocuind geometria rigidă a formelor liniare cu bogăția nelimitată a formelor curbe. Revoluția produsă de structurile portante spațiale, de plăcile cutate, de paraboloidii hiperbolici, de structurile pretensionate sau de cele susținute pe cabluri, de domurile geodezice ale lui Buckminster Fuller este comparabilă cu cea produsă de trecerea de la construcția de piatră la cea din beton armat.



EDUARDO TORROJA. Hipodromul de la Zarzuela. Tribună acoperită cu pînze subțiri de beton armat. (Spania, 1935). a — Secțiune

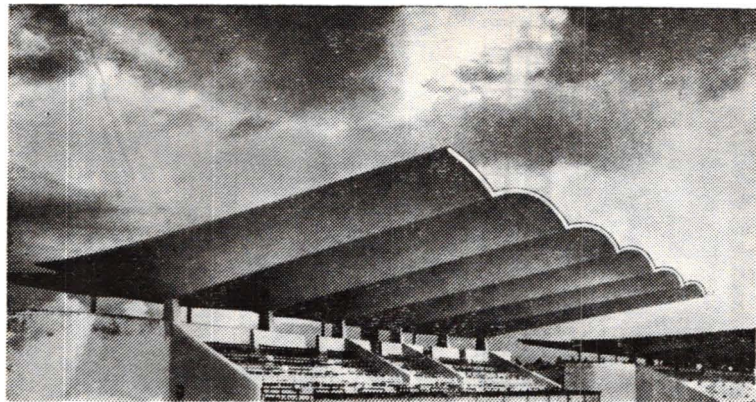
Toate acestea făceau ca în jurul anului 1950 arhitectura modernă să treacă la o nouă etapă de dezvoltare și la mutații profunde, aflate astăzi în plină desfășurare.

În 1950 vechii maeștri mai trăiau și ridicau opere semnificative, în care dovedeau o mare receptivitate la noile schimbări.

Le Corbusier, după ce construisese primele „unități de mărime conformă” și crease modelul noilor zgîrie-nori americani (proiectul pentru *Sediul O.N.U. de la New York*, care a stat la baza soluției finale adoptate), trecuse la o arhitectură sculpturală anunțată încă de *Pavilionul elvețian* din 1930. *Capela de la Ronchamp* (1950—1954), dar mai ales construcțiile monumentale din noul oraș construit de India pentru capitala Pundjabului—Chandigarh — dovedeau marele talent de creator de forme în spațiu al lui Le Corbusier, capacitatea lui de a stăpîni și a modela mase uriașe de beton, dîndu-le viață și sensibilitate. *Capitolul* (1950), *Palatul de justiție* (1960) și celelalte lucrări de la *Chandigarh* rămîn printre operele sale cele mai expresive și mai viguroase.

Mies van der Rohe realiza după 1950 seria sa de imobile din oțel și sticlă care a influențat atît de puternic școala contemporană americană.

Wright trecea printr-o adevărată epocă de glorie, în care fantezia sa debordantă își permitea toate capriciile, ca, de



b — Vedere.

pildă, acel proiect pentru un *Turn de o milă* (1 600 m) care a făcut senzație la sfârșitul deceniului 1950—1960.

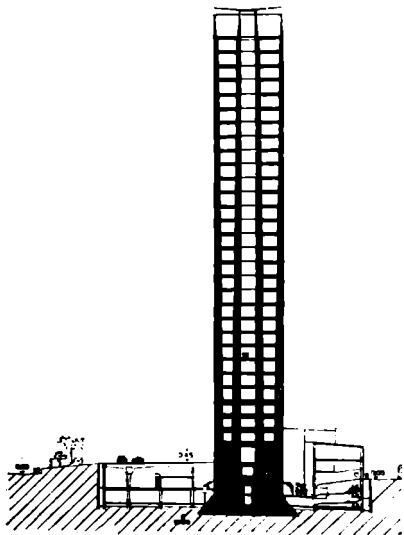
Gropius proiecta *Boston Center* (1953), *Ambasada americană de la Atena* și *Universitatea de la Bagdad*, continuându-și colaborarea fructuoasă în cadrul echipei de tineri arhitecți cu care formase în 1945 „The Architects Collaborative”.

Totuși, această generație se simțea depășită de evenimente, de ritmul trepidant, inuman, al vieții moderne din „societatea de consum”. Le Corbusier mărturisea cu amărăciune în ultimii săi ani: „viața merge prea repede pentru mine, e timpul să intru în pământ”.

Cel mai lucid analist dintre arhitecții vechii generații, Gropius, scria în 1960:

„Toate aprecierile din ultimul timp privitoare la starea arhitecturii ... sînt dominate de două cuvinte: confuzie și haos. Predomină impresia că tendințele specifice arhitecturii secolului al XX-lea, așa cum au fost ele demonstrate încă acum 50 de ani și care constituiau pentru autorii lor o unitate indivizibilă și profund simțită, s-au, spart astăzi în atîtea bucăți, încît reunirea lor rațională pare imposibilă.

Descoperiri tehnice, preluate la început ca mijloace grandioase pentru realizarea scopurilor constructive, au devenit



GIO PONTI. Imobilul Pirelli. Milano (1958). Secțiune.

azi scopuri finale; metode de proiectare personale se întăresc, devenind dogme agresive, un interes redeșteptat pentru trecut devine recădere eclectică în copilărie; abundența materială ne momește spre lipsa de răspundere socială și favorizează o artă de lux estetizantă ...”.

Este o descriere ce reflectă dezorientarea spirituală a societății americane, în care concurența și spiritul de reclamă făcuse să renască, după o perioadă raționalistă dominată de arhitecții Bauhausului, o arhitectură formalistă în care tendințele neoclasice se amestecau cu experimentele plastice și structurale cele mai fanteziste.

Este adevărat că un moment, în jurul anului 1950, „arhitectura modernă” părea a-și fi epuizat nu numai limbajul plastic și spațial, dar înseși principiile de soluționare funcțională a problemelor, ca urmare a unor teorii și concepții ce deveniseră imobile. Se părea că soarta teoriilor arhitecturale moderne era să înghețe și să moară tocmai în momentul când fuseseră, în sfârșit, acceptate. Vechiul sistem de referințe, de raporturi între individ și societate, nu mai era valabil; marile concentrări urbane și circulația de proporții monstruoase puneau probleme arhitectural-urbaniste greu de

stăpînit și, în orice caz, imposibil de rezolvat prin vechile soluții, devenite simpliste și schematice.

O nouă generație de arhitecți era pe cale să înlocuiască vechea arhitectură, geometrizantă, cu una nouă. Dar era oare aceasta mai bună, sau nu făcea decît să repete vechile greșeli?

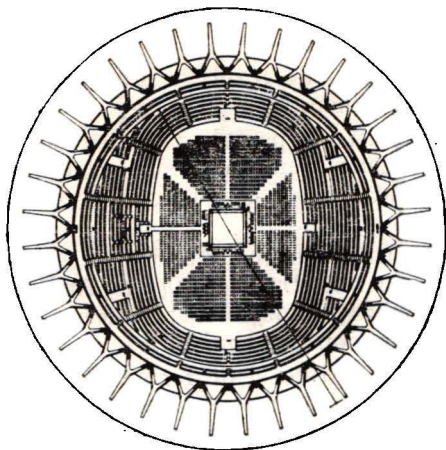
Părea că se repetă toată istoria primei jumătăți a secolului: în Italia apărea un nou stil *Art nouveau*; în Anglia, un nou futurism exalta civilizația mașinistă; America se împărțea între tehnicism și un nou academism.

Arhitectura căpătase mii de fațete și de forme plastice, tendințe diferite și divergente. Unitatea existentă în anii '20 se destrămase, dar premisele destrămării ei existau încă de pe atunci în însăși interiorul ei.

Geometrizarea excesivă transformase ideea de om — scopul și măsura oricărei arhitecturi — într-o abstracție, într-o sumă de necesități fiziologice integrate într-o ecuație, și făcuse ca marile ansambluri urbane, rezolvate pe baze „carteziene“, să se dezumanizeze. Poezia și emoția dispăruseră din preajma volumelor rigide de beton și sticlă, devenite imenși stupi cu celule unifamiliale izolate, cetăți-dormitor lipsite de viață civică, de contactele și relațiile umane ce făceau altădată dintr-o aglomerație umană un oraș viu, organic încheat.

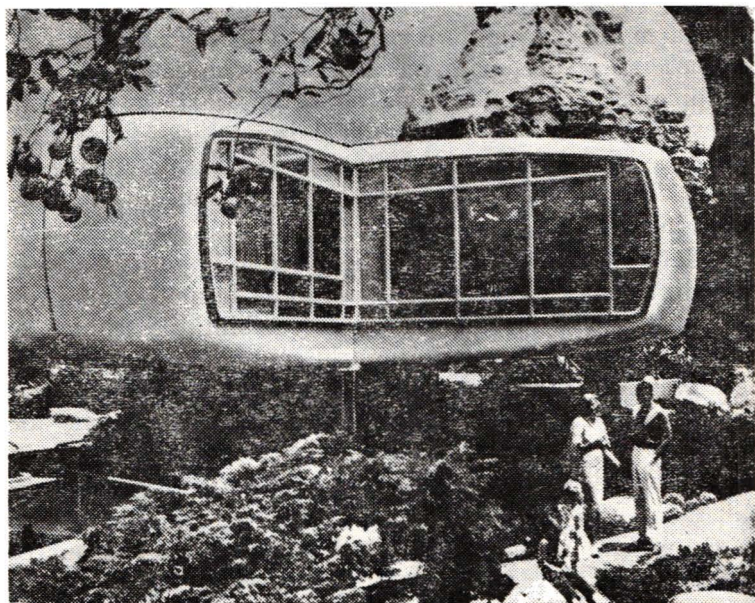
Odată cu apariția unei reacții generale împotriva acestei situații, s-a născut o goană febrilă după forme noi, un nou formalism care a fost facilitat și de posibilitățile tehnice de a realiza practic orice fantezie arhitecturală. Generațiile tinere de arhitecți au fost înclinate să arunce peste bord atît rezultatele plastice depășite, formele exterioare rigide ale unui funcționalism absolutizat, cît și concepția, justă în esență, care dăduse naștere acestor forme: concepția raționalistă.

Ca urmare a apărut o lipsă de continuitate în gîndirea arhitecturală, un marasm teoretic, consecință a contradicției dintre tendințele formaliste, estetizante, subiectiviste, și fondul de gîndire rațională care stă inevitabil la baza oricărei proiectări serioase.

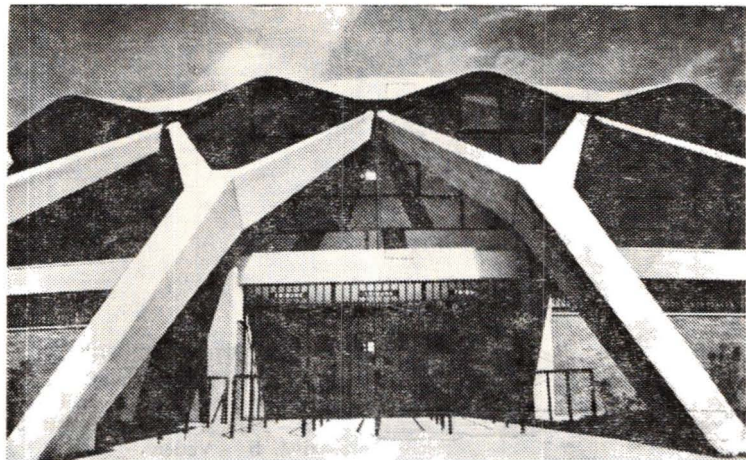


a

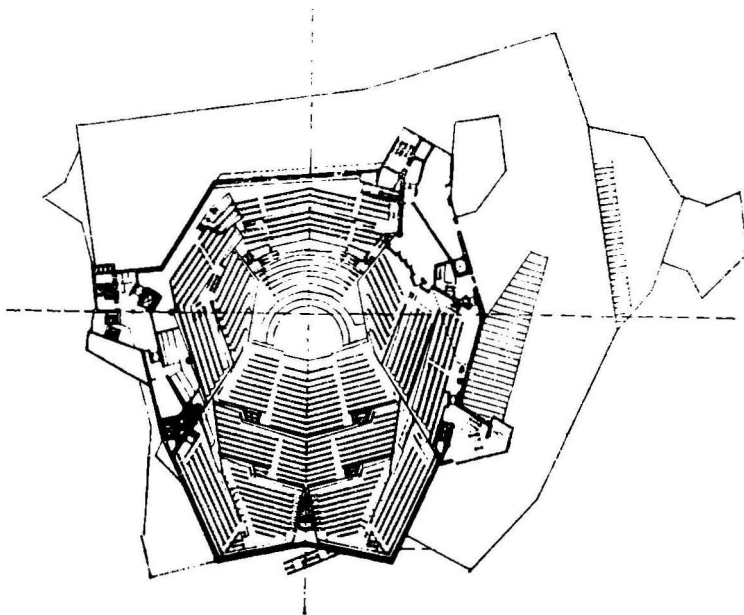
PIER LUIGI NERVI.
Palatul sporturilor. Roma
 (1956 — 1957). a — Plan.
 b — Detaliu.



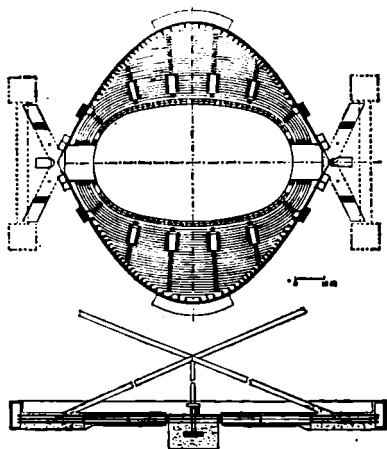
R. HAMILTON și M. GOODY. „Casa viitorului“. Prototip pentru o
 locuință din materiale plastice (S.U.A., 1958).



b



HANS SCHAROUN. Filarmonica din Berlin (R. F. Germană. 1963). Plan. Vezi planșa XVI, 5



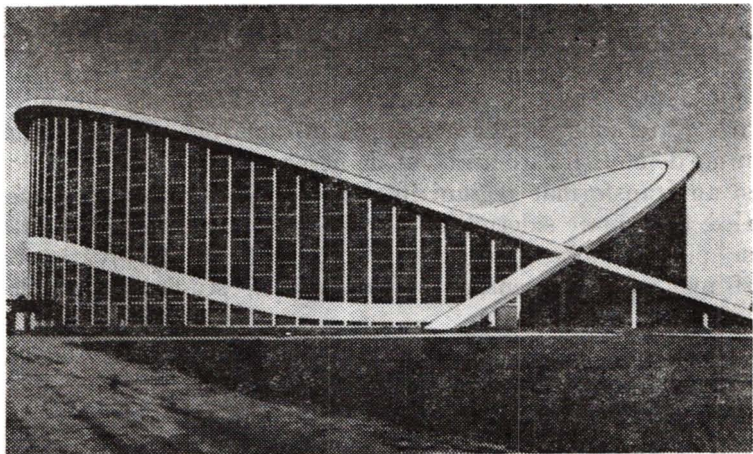
M. NOVICKI, SEVERUD și
W. DEITRICK. Palatul Spor-
turilor. Raleigh (S.U.A., 1953).
a — Plan și schemă construc-
tivă. b — Vedere.

Dorința de a înnoi limbajul arhitectural este pe deplin justificată, dar ea nu trebuie privită ca un scop în sine, ci trebuie subordonată unei **concepții clare**, unei gândiri arhitecturale fără de care această dorință se transformă în exercițiu plastic gratuit, în obsesie pentru anumite forme și tehnici, în modă sortită unei perimări rapide.

Această criză de creștere, determinată de schimbările complexe petrecute în viața economică și socială, în concepțiile de viață, în tehnica și estetica lumii contemporane, pare a fi fost depășită, arhitectura concentrându-se astăzi asupra principalelor probleme cu care este confruntată societatea.

Arhitectura a devenit tot mai mult o creație colectivă; deschizătorii de drumuri de care ne-am ocupat în această carte au fost produsul primelor decenii ale secolului, când lupta, pe atunci dificilă, era dusă de personalități creatoare puternice. Complexitatea și scara imensă a problemelor arhitecturale au transformat însăși bazele profesiei, care azi nu mai poate fi practică decât într-o muncă de echipă pluridisciplinară, deoarece problemele arhitecturale nu mai pot fi privite izolat, ci numai în contextul lor urbanistic sau teritorial.

Integrarea urbană este îngreuiată de evoluția extrem de rapidă a civilizației industriale și de consecințele ei: explozia



b

demografică, concentrarea urbană masivă, circulația, degradarea centrelor, creșterea enormă a teritoriului urban etc.

Soluțiile urbanistice se perimează uneori înainte de a putea fi aplicate integral, și trebuie în continuu adaptate la o realitate ce evoluează în ritm înnebunitor.

Pe de altă parte, istoria acestei jumătăți de secol de dezvoltare a creației arhitecturale se prezintă ca **o permanentă confruntare între două tendințe principale, o pendulare neîntreruptă între rațional și irațional, între geometrismul purist abstract și formele organice, subiective și adesea formaliste.**

Lupta începută încă în ultimii ani ai secolului trecut continuă și azi; toate curențele au vrut să-și absolutizeze teoriile, transformându-le în sisteme rigide și dogmatice, fără să încerce decât rareori armonizarea tendințelor și constituirea unui sistem echilibrat, care să țină seama atât de rațiunea omului cât și de sentimentele sale.

Lupta de opinii, curențe și tendințe arhitecturale este astăzi mai puternică și mai vie ca oricând, pentru că la ea participă nu numai câteva personalități creatoare, ci o întreagă armată de proiectanți din țări având condiții de dezvoltare și tradiții extrem de diverse; ei multiplică neconținut punctele de vedere originale, îmbogățind permanent limbajul arhitectural.

În țara noastră, o tumultuoasă și extrem de dinamică activitate constructivă a realizat în două decenii un număr uriaș de edificii care au făcut de nerecunoscut chipul orașelor și au transformat regiuni întregi: baraje și sisteme energetice, combinate siderurgice și mari uzine, cartiere de locuințe și spitale, teatre și case de cultură, institute de învățământ și magazine, dispensare și aeroporturi, studiouri de televiziune și hoteluri etc.

Prin echilibrata amplasare în teritoriu a unităților de producție, regiuni altădată stagnante se dezvoltă în ritm rapid; marile ansambluri de locuințe, complex dotate, capătă tot mai mult caracterul unor unități urbane cu individualitate distinctă; clădirile social-culturale punctează cu arhitectura lor originală centrele orașelor, determinînd ample organizări de spații urbane; marile ansambluri hoteliere din regiunile montane sau de pe litoral au creat o puternică bază turistică, inexistentă în trecut.

Această activitate, desfășurată cantitativ la o scară de neimaginat cu cîteva decenii în urmă, a prilejuit realizarea unor lucrări de mare anvergură și crearea unor opere de naltă ținută arhitecturală, cu o expresie plastică originală a cărei valoare a fost unanim recunoscută pe plan internațional.

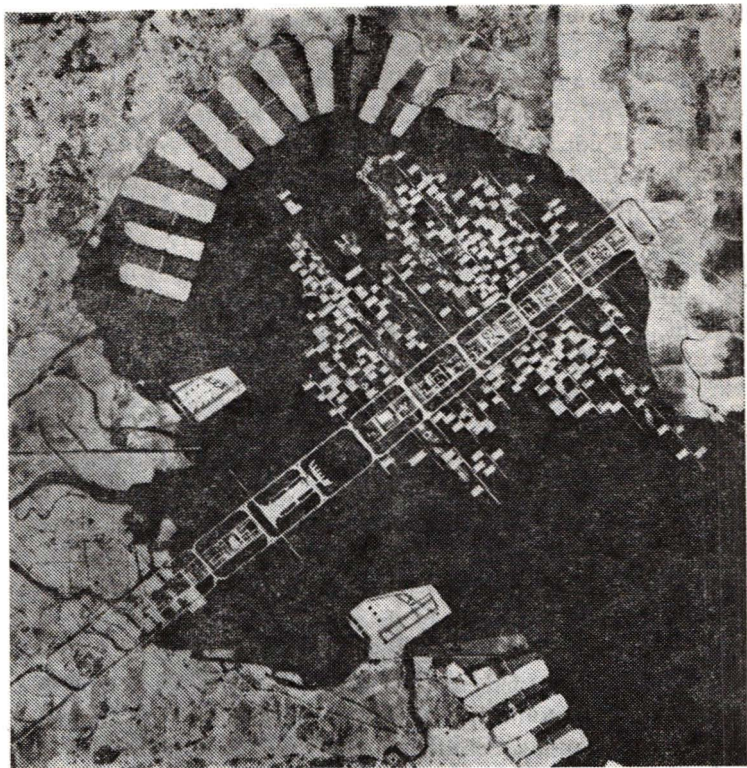
Din acest bilanț arhitectural-urbanistic — rod al unor puternice și talentate colective de arhitecți și ingineri — vom cita aici, pentru exemplificare, doar un număr redus de opere din diverse domenii, desigur fără pretenția de a epuiza creațiile reprezentative: *Hidrocentrala din marele sistem hidroenergetic și de navigație „Porțile de fier“* (arhitecți, N. Petrescu și colectiv); *Construcțiile din cadrul Combinatului siderurgic de la Galați* (arhitecți, Iulian Deșcu, Al. Popescu-Necșești și alții); *Complexul industrial Militari din București* (arhitecți, Ion Enescu, I. Găleşeanu, Mircea Enescu ș.a.); *Sala Palatului Republicii Socialiste România din București* (H. Maicu, T. Ricci, I. Șerban ș.a.); *Institutul Politehnic din București* (Octav Doicescu, Paraschiva Iubu ș.a.); *Stu-*

diourile de televiziune din București (arhitecți, T. Ricci și col.); *Teatrul Național din București* (H. Maicu, R. Bellea, N. Cucu și col.); *Teatrul din Craiova* (Al. Iotzu și col.); *Casa de cultură din Suceava* (Nicolae și Maria Porumbescu); *Sediul politic administrativ din Baia Mare* (Mircea Alifanti și col.); *Aerogara Otopeni* (C. Lăzărescu, G. Cristea, D. Gheorghiu, ing. N. Laszlo, I. Beldeanu, A. Lușaș); *Cartierul de locuințe „Drumul Taberei” din București* (D. Hariton, Gh. Colea, N. Nedeleșcu și col.); *Cartierul Balta Albă-Titan* (N. Kepes, A. Keszeg, V. Penescu și col.); *Ansambluri hoteliere pe litoral* (C. Lăzărescu, Violeta Constantinescu, A. Grimberg, Mina Laurian, Virginia Petrea, L. Popovici, A. Toma și alții); *Spitalul din orașul Gh. Gheorghiu-Dej (Onești)* (E. Machedon, A. Lepădatu, S. Granet); *Spitalul din Suceava* (Mihai Enescu, C. Cherea, M. Bunescu, A. Mureșan) etc.

Ilustrînd o mare diversitate de expresii plastice, aceste opere sînt consecvent orientate pe linia unei arhitecturi contemporane puternic ancorate în realitățile social-economice și spirituale ale țării noastre. Diferitele tendințe plastice reflectă atît personalitatea și stilul individual al autorilor, cît și o permanentă căutare a unui caracter specific care să prefigureze o școală națională de arhitectură contemporană.

Arhitectura românească a urmărit rezolvarea sarcinilor cu maximă eficiență, bazîndu-se pe tehnica cea mai avansată. Conform documentelor Congresului al XI-lea al P.C.R., problemele eficienței economice, tipizării, industrializării și folosirii celor mai moderne materiale vor sta și mai departe în centrul atenției arhitecților.

Totodată, așa cum sublinia secretarul general al P.C.R. tovarășul Nicolae Ceaușescu, va trebui „să se acorde mai multă atenție dezvoltării minunatelor tradiții ale arhitecturii românești, îmbinîndu-le armonios cu stilul nou, modern, caracteristic epocii socialiste, împlîtind în mod corespunzător frumosul cu utilul, să se asigure un aspect civilizat tuturor orașelor și comunelor patriei, păstrînd în același timp, cu grijă, specificul fiecărei localități”.



KENZO TANGE. Plan urbanistic pentru dezvoltarea orașului Tokio deasupra golfului (Japonia, 1961).

Panorama arhitecturii mondiale este astăzi extrem de variată; ea merge de la poetica lirică a formelor geometrice realizate de **Niemeyer** în noua capitală a Braziliei, la formele dinamice și simbolice ale arhitecturii lui **Eero Saarinen** (*Arca de hochei a Universității din Yale*, 1958 — sau *Aerogările TWA din Idlewild — New York și Dulles din Washington*, 1960); de la plastica sculpturală a lui **Tange** (*Prefectura districtului Kagawa*, 1958) la geometria de oțel și sticlă a arhitecților **Skidmore, Owings și Merrill** (*Lever House, New York*, 1952); de la expresionismul lui **Scharoun** (*Filarmonica din Berlin*, 1963) la noua ordine monumentală a lui **Louis Kahn** (*Richards Medical Research Center din*

Philadelphia, 1958—1960); de la urbanismul rațional al lui **Candillis** (*Cartierul Le Mirail de lângă Toulouse*) la cel organic al lui **Paolo Soleri**; de la utopiile spațio-dinamice și orașele cibernetice ale lui **Nicolas Schöffer** la urbanismul spațial al lui **Yona Friedman**; de la arhitectura **neobrutalistă**¹ a arhitecților **Alison și Peter Smithson** (*Hunstanton School din Norfolk, Anglia*, 1954) la **neoacademismul** lui **Edward Stone** (*Ambasada americană la New Delhi*, 1954); de la eclectismul lui **Philip Johnson** (*Teatrul de balet din Lincoln Center, New York*, 1964) la stilul „**Neoliberty**” sau la arhitectura de siloz (*Torre Velasca, Milano*, 1953) a arhitecților italieni **Belgioioso, Peressutti și Rogers**.

Această succintă enumerare a unor tendințe alese la întâmplare, arată marea diversitate și aspectele extrem de contradictorii ale arhitecturii contemporane. Ea întărește afirmația lui Gropius că regăsirea unității arhitecturale existente în perioada primelor decenii ale secolului nostru este imposibilă. Dar mai este oare necesară o astfel de unitate? Nu pare mai viabilă o bogăție de forme bazată pe diversitatea de condiții concrete și pe opțiunile de creație a diferite personalități artistice care încearcă să găsească soluții originale ficcărei probleme arhitecturale în parte?

Este încă prea devreme și sîntem prea aproape pentru a emite judecăți de valoare asupra unuia sau altuia din curentele actuale. Viitorul va alege și va decanta ceea ce este viabil. Cea care va hotărî în ultimă analiză va fi însăși societatea: această „lume nouă” a secolului XX în slujba căreia au militat spiritele creatoare a căror istorie frământată și pasionată a încercat s-o reconstituie această carte.

¹ *Neobrutalism*: curent arhitectural creat de arhitecții englezi Alison și Peter Smithson, caracterizat prin exprimarea sinceră a structurii și a materialelor. Neobrutalismul s-a inspirat la început din operele lui Mies van der Rohe și Le Corbusier, în special din modul de prelucrare a betonului brut folosit de acesta din urmă la Unitatea de locuit de la Marsilia. Curentul a căpătat o largă răspîndire internațională.

- AALTO, Alvar** ● *Arkitektur & Samhälle*, Stockholm f.a. ● *An experimental Town*, Cambridge, 1940 ● *The humanizing of Architecture*, în "Technology Review", 1940 ● *Fine della "machine à habiter"*, în „Metron“, Roma, 1946.
- APOLLINAIRE, Guillaume** ● *Les peintres cubistes*, Paris, 1913.
- ARGAN, Giulio Claudio** ● *Căderea și salvarea în arta modernă*, Buc. 1970.
- AUZELLE, Robert** ● *Plaidoyer pour une organisation consciente de l'espace*, Paris, 1962.
- BAHR, Hermann** ● *Expressionismus*, Monaco, 1916.
- BANHAM, Reyner** ● *Guide to modern Architecture*, Londra, 1962.
- BAUDOT, Anatole de** ● *L'architecture et le ciment armé*, Paris, 1909.
- BAYER, Herbert, GROPIUS, Walter, GROPIUS, Ise** ● *Bauhaus 1919—1928*, New York, 1938.
- BAZIN, Germain** ● *Istoria avangardei în pictură*, Buc., 1973.
- BEHRENS, Peter** ● *Beziehungen der künstlerischen und technischen Probleme*, Berlin, 1917.
- BERLAGE, Hendrik Petrus** ● *Over Architectuur*, 1896 ● *Gedanken über den stil in der Baukunst*, Leipzig, 1905 ● *L'art et la société*, Bruxelles, 1914 ● *F. L. Wright*, Santpoort, 1924.
- BOGARDUS, James** ● *Cast Iron Buildings*, New York, 1856.
- BRION, Marcel** ● *Arta abstractă*, Buc., 1972.
- CANDELLA, Felix** ● *Les vouîtes minces et l'espace architectural*, în „Architecture d'aujourd'hui“ nr. 64, Paris, 1956.
- CASSOU, Jean** ● *Panorama artelor plastice contemporane*, Buc., 1971.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard și ACHE, Jean** ● *L'architecture du XX^e siècle*, Paris, 1962.

- COURTION, Pierre** ● *Curențe și tendințe în arta secolului XX*, Buc., 1973.
 * * * *Dictionnaire de l'architecture moderne*, Fernand Hazan, Paris, 1964.
- DOESBURG, Theo van** ● *Classique, Baroque, Moderne*, Paris, 1921.
- EIFFEL, Gustave** ● *La Tour de 300 m* (2 vol.), Paris, 1900.
 * * * *Encyclopédie illustrée d'architecture*, Paris, 1963.
- FREYSSINET, Eugène** ● *Grandes constructions*, Paris, 1930.
- FOURIER, Charles** ● *Cités Ouvrières. Des Modifications à introduire dans l'architecture des Villes*, Paris, 1849.
- FRANCASTEL, Pierre**, ● *Art et technique aux XIX^e et XX^e siècles*, Paris, 1956 ● *Les architectes célèbres*, vol. II, Paris, 1960.
- FULLER, Buckminster** ● *Brief Building Construction*, New York, 1960.
- GARNIER, Charles** ● *A travers les arts. Causeries et mélanges*, Paris, 1869.
- GARNIER, Tony** ● *Une cité industrielle. Etude pour la construction des Villes*, Paris, 1917.
- GIEDION, Siegfried** ● *Space, Time and Architecture*, Cambridge, 1941
 ● *Mechanization takes Command*, New York, 1948.
- GROMORT, Georges** ● *Histoire de l'Architecture en France au XIX^e siècle*, Paris, 1926 ● *Théorie de l'architecture*, Paris, 1946.
- GROPIUS, Walter** ● *Die Entwicklung moderner Industrie Baukunst*, in „Anuarul Werkbund“, Jena, 1913 ● *Idee und Aufbau des St. Bauhaus*, Weimar, 1923 ● *Internationale Architektur*, München, 1925 ● *Grundsätze der Bauhausproduktion*, München, 1925 ● *Bauhausbauten Dessau*, München, 1930 ● *The New Architecture and the Bauhaus*, Londra, 1935 ● *Scope of total architecture*, New York, 1955 ● *Der Architekt in Spiegel der Zeit*, in „Der Architekt“ nr. 9/1961.
- HÄRING, Hugo** ● *Wege zur Form*, in „Die Form“, 1, 1925 ● *Geometrie und Organik*, in „Baukunst und Werkform“, 9, Darmstadt, 1951.
- HILBERSHEIMER, Ludwig** ● *Internationale Neue Baukunst*, Stuttgart, 1926.
- HITCHCOCK Jr., Henry-Russel, JOHNSON, Philip** ● *The International Style. Architecture since 1922*, New York, 1932.
- HITCHCOCK, Henry Russel** ● *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Londra, 1958.
- HOWARD, Ebenezer** ● *Garden Cities of Tomorrow*, Londra, 1902.
- HUYGHE, René** ● *L'art et l'homme*, vol. III, Paris, 1961.
- JOEDICKE, Jürgen** ● *Architecture contemporaine. Origines et perspectives*, Paris, 1962 ● *Moderne Architektur. Strömungen und Tendenzen*, Stuttgart, 1969.
- IONESCU, Grigore** ● *Istoria arhitecturii în România*, vol. II, Buc., 1965
 ● *România*, in *Lexicon de arhitectură modernă*, Buc., 1973.
- LAVEDAN, Pierre** ● *Histoire de l'urbanisme*, Paris, 1952.

- LE CORBUSIER** ● *Après le cubisme* (cu OZENFANT), 1918 ● *Vers une architecture*, 1923 ● *La peinture moderne* (cu OZENFANT), 1925 ● *Urbanisme*, 1925 ● *Une maison — un Palais*, 1923 ● *Précisions*, 1930 ● *Croisade ou le Crépuscule des Académies*, 1932 ● *La Ville radieuse*, 1935 ● *Quand les cathédrales étaient blanches*, 1937 ● *Le Lyrisme des Temps nouveaux et l'Urbanisme*, 1939 ● *Destin de Paris*, 1941 ● *Sur les quatre routes*, 1941 ● *La Charte d'Athènes*, 1943 ● *Les trois Etablissements humains*, 1945 ● *Manière de penser l'Urbanisme*, 1945 ● *Propos d'Urbanisme*, 1945 ● *Le modulator*, 1955 ● *Lepoème de l'angle droit*, 1955 ● *Ronchamp*, 1957 ● *Le Corbusier*, 1960. Paris.
- LE CORBUSIER** ● *Bucuriile esențiale* (textele alese de M. Melicson), Buc., 1971.
- LEDoux, Claude-Nicolas** ● *L'architecture considérée sous le rapport de l'Art, des Mœurs et de la Législation*, Paris, 1804.
- LOOS, Adolf** ● *Ins Leere gesprochen, Aufsätze in Wiener Zeitungen und Zeitschriften aus den Jahren 1897—1900*, Berlin, 1925 (Ed. Crès, Paris, 1932) ● *Trotzdem. Gesammelte Aufsätze 1900—1930*, Brenner, Innsbruck, 1931.
- LURÇAT, André** ● *Architecture*, Paris, 1929 ● *Formes, Composition et Lois d'harmonie*, Paris, 1953.
- MARCU, Duiliu** ● *Arhitectură*, 1930—1940, Buc., 1946.
- MELICSON, Marcel** ● *Fișe pentru o istorie a gândirii arhitecturale contemporane, I-XV*, în „Arhitectura”, Buc., 1967—1968.
- MENDELSON, Erich** ● *Die internationale Übereinstimmung des neuen Baugedankens oder Dynamik und Funktion*, Amsterdam, 1924 ● *F. L. Wright*, Amsterdam, 1925 ● *Neue Haus, Neue Welt*, Berlin, 1931 ● *L'esprit créatif de la crise*, în „La cité”, Bruxelles, 1934 ● *Three Lectures on Architecture*, Berkeley, 1944.
- MICHEL, Mario de** ● *Avangarda artistică a secolului XX*, Buc. 1968.
- MIES VAN DER ROHE, Ludwig** ● *Bürohaus*, în „G”, Berlin, 1923 ● *Industrielles Bauen*, în „G”, Berlin, 1924 ● *Briefe an die Form*, Berlin, 1926 ● *A tribute to F. L. Wright*, în „College Art Journal”, 1946.
- MONDRIAN, Piet** ● *Le Néo-Plasticisme*, Paris, 1920.
- MORIS, William** ● *Architecture, industry and wealth; collected papers*, Londra, 1902.
- MUMFORD, Lewis** ● *The Story of Utopias*, New York, 1922 ● *Sticks and Stones. A study of american Architecture and Civilization*, New York, 1924 ● *La cité à travers l'histoire*, Paris, 1964 ● *Technics and Civilization*, Londra, 1958 ● *The Highway and the City*, New York, 1963.
- MUTHESIUS, Hermann** ● *Die englische Baukunst der Gegenwart*, Leipzig și Berlin, 1901 ● *Das Englische Haus* (vol. I—III), Berlin, 1904—1908.

- NERVI, Pier Luigi** ● *Arte o scienza del costruire?*, Roma, 1945 ● *Construire correttamente*, Milano, 1954.
- NEUTRA, Richard** ● *Mistery and Realities of the Site*, New York, 1951 ● *Survival through Design*, New York, 1954.
- NIEMEYER, Oscar** ● *Minha Experiencia em Brasilia*, Rio de Janeiro, 1961.
- * * * *Nouveau dictionnaire de la peinture moderne*, Paris, 1963.
- OD, Jacobus Johann's** ● *Berlage und sein Werk*, Viena, 1919 ● *Holländische Architektur*, Monaco, 1926.
- OWEN, Robert** ● *New View of Society*, Londra, 1818.
- PAGANI, Carlo** ● *Architettura Italiana d'Oggi*, Milano, 1955 și 1960.
- PERRET, Auguste** ● *Architecture: Science et poésie*, în „La Construction moderne“, Paris, 1932 ● *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris, 1952.
- PEVSNER, Nicolaus**, ● *Pioneers of the Modern Movement*, Londra, 1936.
- PLATZ, Gustav** ● *Die Baukunst der Neuesten Zeit*, Berlin, 1930.
- RAGON, Michel** ● *Le livre de l'architecture Moderne*, Paris, 1958.
- READ, Herbert** ● *Scmnificajia artei*, Buc., 1969 ● *Originile formei în artă*, Buc., 1971.
- RICHARDS, J. M.** ● *L'architecture moderne*, Paris, 1968.
- RUSKIN, John** ● *Însemnări despre artă (antologie de Sorin Alexandrescu)*, Buc., 1968.
- SAARINEN, Eliel** ● *The City. Its Growth, Its Decay, Its Future*, New York, 1943.
- SARTORIS, Alberto**, ● *Gli elementi dell'Architettura Funzionale*, Milano, 1931 ● *Encyclopédie de l'architecture nouvelle*, Milano, 1948—1954.
- SEMPER, Gottfried** ● *Der Stil in den technischen und architektonischen Künsten*, Frankfurt-am-Main, 1860.
- SERT, Jose Luis** ● *Can our Cities survive?*, Cambridge, 1942.
- SEUPHOR, Michel** ● *L'art abstrait*, Paris, 1952.
- SFAELLOS, Ch. A.** ● *Le fonctionalisme dans l'architecture contemporaine*, Paris, 1953.
- SIEGEL, Curt** ● *Forme structurale ale arhitecturii moderne*, Buc., 1968.
- SITTE, Camillo** ● *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Viena, 1889.
- SOURIAU, Paul** ● *La beauté rationnelle*, Paris, 1904.
- SULLIVAN, Louis H.** ● *Kindergarten Chats*, în „Interstate Architect Builder“, 1901—1902 ● *The Autobiografy of an Idea*, în „Journal of the A.I.A.“ 1922—1923 ● *A System of Architectural Ornament According with a Phylosophy of Man's*, Chicago, 1924.

- TORROJA, Eduardo** ● *The Structures of Eduardo Torroja*, New York, 1958 ● *Logik der Form*, München, 1961 ● *Razon y ser de los tipos estructurales*, Madrid, f.a.
- VIOLLET-LE-DUC, Eugène Emmanuel** ● *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI^e siècle*, Paris, 1854—1869 ● *Entretiens sur l'architecture*, Paris, 1863—1872 ● *Histoire de l'habitation humaine*, Paris, 1875.
- VAN DE VELDE, Henry** ● *Kunstgewerbliche Laienpredigten*, Berlin, 1901 ● *Vers une construction collective! (Manifestul al 5-lea al grupului „De Stijl“)*, Paris, 1923 ● *Formules d'une esthétique moderne*, Bruxelles, 1923 ● *L'orientation du goût en architecture*, in „Europe“, Paris, 1923.
- WACHSMANN, Konrad** ● *Wendepunkt im Bauen*, Wiesbaden, 1959.
- WAGNER, Otto** ● *Moderne Architektur*, Wien, 1895.
- * * * **Wasmuths Lexikon der Baukunst** (4 vol.), Berlin, 1929—1932.
- WRIGHT, Frank Lloyd** ● *Louis Sullivan*, in „The Arch. Record“, aprilie, New York, 1925 ● *In the cause of Architecture*, in „The Arch. Record“, 1927—1928 ● *An Autobiography*, New York, 1932 ● „Broadacre City“, in „The Arch. Record“, 1935 ● *An organic Architecture*, Londra, 1939 ● *Genius and the Mobocracy*, New York, 1949 ● *The Future of Architecture*, New York, 1953 ● *The Natural House*, New York, 1954 ● *A Testament*, New York, 1957 ● *The living City*, New York, 1958
- ZEVI, Bruno** ● *Verso un architettura organica*, Torino, 1945 ● *Saper vedere l'architettura*, Torino, 1948 (trad. rom. 1959) ● *Storia dell'architettura moderna dalle origini al 1950*, Torino, 1961.

A

Aalto, Ainar — 264, 286
 Aalto, Alvar — 249, 257, 261,
 262-267, 264, 265, 286-290,
 287, 288, 289
 Abramovitz, Max — 303
 Adams — 292
 Adler, Denkmar — 54
 Alberts, Joseph — 174, 186, 273
 Albini, Franco — 316
 Alifanti, Cleopatra — 320
 Alifanti, Mircea — 320
 Almquist, Oswald — 290
 Antonescu, Petre — 317, 318
 Apollinaire, Guillaume — 127
 Aragon, Louis — 131
 Argan, G. Claudio — 163
 Arhipenko, Alexandr — 128
 Arp, Jean — 142, 279, 310
 Ashbee, Ch. R. — 57
 Asplund, Gunar — 242, 262, 296

B

Badovici, Jean — 275

Bahr, Hermann — 119
 Ballu, A. — 317
 Balzac, Honoré de — 14, 15
 Barlach, Ernest — 121
 Bartning, Ctto — 122, 125, 161
 Baudelaire, Charles — 16
 Baudouin, Eugène — 275
 Baudouin, Anatole de — 84
 Bayer, Herbert — 174, 242
 Bădescu, Nicolae — 320
 Beckmann, Max — 121
 Beethoven, Ludwig van — 16, 93
 Behrens, Peter — 122, 152, 153,
 154, 164, 191, 204, 205
 Bélanger, Fr.-Joseph — 28
 Beldeanu, I. — 335
 Belgioioso, Lodovico B. di — 337
 Bellea, Romeo — 335
 Berg, Alban — 90
 Berg, Max — 122
 Berlage, Hendrik P. — 48, 67,
 68, 114, 135, 257
 Berlioz, Hector — 16
 Bernard, Émile — 79

¹ Cu caractere cursive sînt indicate ilustrațiile din text.

Bernini, Lorenzo — 17
 Bill, Max — 316
 Blanc, Louis — 317
 Bloc, André — 275
 Blomsted, P.E. — 286
 Bordenave — 84
 Boullée, E. Louis — 24
 Bourjois, Victor — 241
 Brauner, Victor — 319
 Braque, Georges — 126
 Brâncuși, Constantin — 128, 319
 Breton, André — 131
 Breuer, Marcel — 174, 186, 188,
 242
 Bruno, Paul — 191
 Bryggman, Erik — 286
 Buffington — 48
 Burnham, Daniel — 53
 Burescu, M. — 335

C

Calder, Alexander — 310
 Candella, Felix — 309
 Cantacuzino, G. M. — 320
 Candillis, Georges — 337
 Cassou, Jean — 134
 Cerchez, Cristofi — 317
 Cerchez, Grigore — 317
 Cézanne, Paul — 16, 58, 79
 Chagall, Marc — 128
 Châgrin, J. Fr. — 18
 Champigneulle, Bernard — 22
 Cherea, C. — 335
 Chernaieff, Serge — 292
 Chitty, Anthony — 293
 Cocteau, Jean — 131
 Coignet, Fr. — 84
 Colbert, J.B. — 46
 Colca, Gh. — 335

Connell, Amyas — 292, 293
 Constantinescu, Violeta — 335
 Contamin — 29, 53, 84
 Cort, Henry — 27
 Costa, Lucio — 310, 313
 Courbet, Gustave — 16
 Creangă, Horia — 320
 Cristea, G. — 335
 Cucu, Nicolae — 335
 Cuijpers, Petrus — 135

D

Dal Negro — 26
 Damian, Ascanio — 320
 Daumier, Honoré — 16
 Debussy, Claude — 16, 58
 Delacroix, Eugène — 16
 Delécluze, Etienne — 34
 Dermée, Paul — 131
 Deșcu, Iulian — 334
 Dix, Otto — 121
 Doesburg, Theo van — 128, 135,
 136, 138, 140, 141, 142, 147,
 148, 202
 Doicescu, Octav — 318, 320
 Dongen, Van — 120
 Drake, Lindsay — 293
 Dudescu, Radu — 319
 Dudok, Willem M. — 114
 Durand, Carolus — 59
 Durand, J.N.L. — 24
 Dutert, Ferdinand — 28

E

Eckmann, Otto — 93
 Eesteren, Cor van — 138, 141
 Ehrenburg, Ilya — 131
 Einstein, Albert — 164, 254

Eiffel, Gustave — 28, 53
 Eluard, Paul — 131
 Endell, August — 61
 Enescu, George — 319
 Enescu, Ion — 334
 Enescu, Mihai — 335
 Enescu, Mircea — 334
 Epstein, Jean — 131
 Eriksson, Nils — 291

F

Feininger, Lyonel — 162, 172
 Figini, Luigi — 316
 Fontaine, Pierre — 18, 28
 Freyssinet, Eugène — 84, 85, 325
 Francastel, Pierre — 50, 68, 262
 Friedman, Yona — 337
 Fry, Maxwell — 292, 293
 Fuller, Buckminster — 325
 Fundoianu, Barbu — 319

G

Gabo, Naum — 128, 143—146,
 279
 Gallé, Émile — 61
 Galleron, A. — 317
 Garcia, Vilagran — 309
 Garnier, Charles — 10, 12, 14, 31,
 45, 46
 Garnier, Tony — 79, 203, 205
 Gaudi, Antoni — 48, 62, 259
 Gauguin, Paul — 16
 Gauttereau, P. — 317
 Găleşanu, I. — 334
 Georgescu, H.H. — 320
 Géricault, J.L.A.T. — 16
 Gheorghiu, D. — 335

Ghica-Budești, I. — 320
 Ghica-Budești, Nicolae — 317,
 318
 Ghinsburg, M. — 146, 147, 249
 Giacometti, Alberto — 279
 Giedion, Siegfried — 26, 28, 56,
 156, 159, 167, 247, 248, 267
 Gleizes, Albert — 126
 Goethe, Johann Wolfgang — 15
 Golosov, I. — 146, 147
 Grimberg, Aron — 335
 Gris, Juan — 125, 126, 128
 Gromort, Georges — 34
 Gropius, Walter — 48, 104, 151
 155—190, 156, 175, 180, 187,
 201, 202, 204, 209, 218, 219,
 221, 237, 254, 271, 297—298,
 321, 323, 329
 Guadet, Julien — 86
 Guimard, Hector — 61

H

Halden — 292
 Häring, Hugo — 122, 125, 161,
 249, 259—261, 260, 261, 271
 Harrison, Wallace — 303
 Hariton, Dinu — 335
 Hauptmann, Gerhardt — 164
 Haussmann, Eugène — 13, 22
 Havlicek, Josef — 316
 Hennebique, Fr. — 84
 Hekel, Erich — 120
 Hilbersheimer, Ludwig — 161,
 271
 Hitchcock, H.R. — 189
 Hoffmann, Josef — 66, 91, 154,
 203, 205
 Höger, Fritz — 125
 Holabird, William — 53

Hood, Raymond — 296
 Horta, Victor — 48, 59—60, 68
 Howard, Ebenezer — 234
 Howe, George — 296
 Howells, John — 296
 Huszar, Vilmos — 136

I

Jacobsen, Arne — 316
 Ingres, J.A.D. — 33
 Iotzu, Alex. — 335
 Ishimoto, Kikuji — 314
 Itten, Johannes — 162, 171—172
 Iubu, Paraschiva — 335

J

Jacob, Max — 131
 Jacquard, Joseph-Marie — 26
 Jäntti, Toivo — 286
 Jawlenski, Alexei von — 174
 Jeanneret, Charles-Edouard 128,
 132, 203—205, 206
 Jeanneret, Pierre — 244
 Jenney, W. Le Baron — 52, 53
 Johnson, Philip — 189, 337

K

Kahn, Louis — 336
 Kandinsky, Wassily — 120, 162,
 173, 279
 Kepes, Nic. — 335
 Keszeg, Ana — 335
 Kirchner, Ernest — 120
 Klee, Paul — 162, 173, 279
 Klerk, Michael de, 135—136
 Klimt, Gustav — 91

Kok, Antoine — 136
 Kokoschka, Oscar — 164
 Kolwitz, Käthe — 121
 Kraus, Karl — 90, 97, 98
 Krochmalnik, V. — 320
 Kykutake, Kiyonori — 315

L

Labrouste Henri — 25, 30, 51
 Lao Tzi — 254
 Laserun, Denis — 293
 Lassen, Mogens — 316
 Laszlo, N. — 335
 Laugier, M.A. — 23
 Laurian, M. — 335
 Lauritzen, Wilhelm — 316
 Lăzărescu, Cezar — 335
 Leclerc, Achile — 34
 Le Coeur Fr. — 84
 Le Corbusier — 48, 62, 63, 79,
 89, 90, 128—133, 148, 199,
 201—205, 204, 206—209, 219,
 221, 222, 224, 225, 226, 227,
 228, 229, 231, 236, 237, 244—
 247, 245, 248, 249, 250, 251,
 269, 277, 278, 282, 283, 285,
 285, 310, 311, 323, 326, 337
 Ledoux, Cl. N. — 24
 Léger, Fernand — 126, 310
 Lepedatu, Alice — 335
 Lepère — 18
 L'Eplattenier, Charles — 203
 Lescaze, William — 296, 304
 Lewerentz, Sigurd — 291
 Lindegren, Yrjö — 286
 Lipatti, Dinu — 319
 Lissitzki, El — 146, 147
 Lods, Marcel — 275
 Loos, Adolf — 48, 67, 70, 71, 80,

89—103, 111, 205, 218, 219,

220, 273, 274

Louis, Victor — 28

Lubetkin, Berthold — 293

Luckhardt, Hans — 161

Luckhardt, Wassili — 161

Lupaş, A. — 335

Lurçat, André — 275

Lutyens, E. — 57, 70

Lyon, Gustave — 246

M

MacDonald, Margaret — 69

Machedon, Emilian — 335

Mackintosh, Ch. Rennie — 69—

70

Macovei, Pompiliu — 320

Mackawa, Kunio — 314, 315

Maicu, Horia — 334

Maillart, Robert — 84, 325

Malevici, Casimir — 128

Mallarmé, Stephane — 16

Mallet-Stevens, Robert — 275

Manet, Edouard — 16, 34

Marc, Franz — 120

Marcu, Duiliu — 319

Markelius, Sven — 249

Maupassant, Guy de — 16

Maus, Octave — 59

May, Ernest — 218, 241, 271,

272

Mayer, Adolf — 156, 157

McCormick — 26

McNairn, Herbert — 69

Melnikov, M. — 147

Mendelsohn, Erich — 114, 122,

124, 125, 161, 257, 258, 259,

272, 292

Merimée, Prosper — 34

Merrill, John — 303, 336

Metzinger, Jean — 126

Meyer, Hannes — 166

Michelangelo — 16, 208, 253

Mies van der Rohe, Ludwig —

148, 161, 166, 186, 190—198,

197, 246, 273, 298—303, 299,

300, 301, 323, 326, 337

Milhaud, Darius — 131

Mincu, Ion — 317

Miro, Joan — 279

Mizutami, Takehito — 314

Modigliani, Amedeo — 128

Moholy-Nagy, Laszlo — 162,

166, 173—174, 242, 273

Moholy-Nagy, Sibyl — 303, 307

Molnar, F. — 316

Mondrian, Piet — 79, 128, 131,

133—141, 279, 302

Monier, Joseph — 84

Moore, Henry — 279

Moral, Enrique de — 308

Morancé, Albert — 275

Moreira, Jorge — 310

Morris, William — 57

Moser, Karl — 249, 316

Muche, Georg — 181

Mumford, Lewis — 55, 281—282

Mureşan, Aurel — 335

Muthesius, Hermann — 152, 153,

155

N

Napoleon I — 18

Napoleon III — 12

Nedeleşcu, Nic. — 335

Nenciulescu, Nic. — 319

Neot, H.P. — 246

Nervi, Pier Luigi — 40, 330, 331, 325
 Neutra, Richard — 90, 249, 294—296
 Niemeyer, Oscar — 311, 312, 321, 310, 311—313, 336
 Nolde, Emil — 120

O

O'Gorman, Juan — 308
 Olbrich, Joseph — 66, 91, 93, 94
 Orăscu, Alex. — 317
 Östberg, Ragnar — 290
 Oud, Jacobus — 136, 140, 242, 246, 323
 Owen, Williams — 292
 Owings, Nathaniel — 303, 336
 Ozenfant, Amédée — 128, 129—131

P

Pagano, Giuseppe — 316
 Pallady, Theodor — 319
 Pani, Mario — 308
 Paxton, Joseph — 28
 Pearson — 292
 Pechstein, Max — 120
 Penescu, V. — 335
 Percier, Charles — 18
 Peressutti, Enrico — 337
 Pericle — 37
 Perrault, Claude — 17
 Perret, Auguste — 48, 71, 79, 81, 82, 86—89, 202, 203, 205, 213, 275—277
 Pevsner, Antoine — 143—146

Petrașcu, Gh. — 319
 Petrea, Virginia — 335
 Petrescu, N. — 334
 Picard, Edmond — 59
 Picasso, Pablo — 78, 126, 143
 Plămădeală, L. — 319
 Poelzig, Hans — 122, 123, 154
 Pollini, Gino — 316
 Ponti, Gio — 330
 Popescu-Necșești, Al. — 334
 Popovici, Lucian — 335
 Portinari, Candido — 311
 Porumbescu, Maria — 335
 Porumbescu, Nicolae — 335
 Prieto, Alejandro — 309

R

Raynal, Maurice — 131
 Reidy, Alfonso — 310
 Reinhardt, Max — 122
 Remusat, Fr. M. C. — 34
 Renoir, Auguste — 58
 Ricci, Tiberiu — 334
 Richards, J. M. — 269, 275
 Richardson, H. H. — 48, 51, 52, 54
 Rietveld, Gerrit Th. — 117, 136, 138, 142—143
 Rimbaud, Arthur — 16
 Rivera, Diego — 308
 Robertson, C.J. — 249
 Roche, Marton — 53
 Rodin, Auguste — 16
 Rogers, Ernesto — 337
 Rondelet, J.B. — 25
 Rosenberg, Léonce — 275
 Roth, Alfred — 316
 Root, John — 52

Roux Spitz, Michel — 275
 Ruskin, John — 57, 63, 73, 76

S

Saarinen, Eero — 286, 336
 Saarinen, Eliel — 286
 Sanchez, Felix — 309
 Sartoris, Antonio — 249
 Sauvage, Henri — 275
 Satie, Erik — 131
 Scharoun, Hans — 114, 122, 125,
 244, 331, 261, 271, 272, 336
 Schlemmer, Oscar — 162, 172
 Schöffner, Nicolas — 337
 Schönberg, Arnold — 90, 164
 Schröder, T. — 142
 Seguin, Marc — 26
 Semper, Gottfried — 65
 Sert, José Luis — 316
 Scurat, Georges — 59
 Shaw, R.N. — 57, 70
 Siren, J.S. — 286
 Skidmore, Louis — 336, 303
 Smithson, Alison — 295, 337
 Smithson, Peter — 295, 337
 Sobolev, J.N. — 146, 147
 Socrate — 37
 Soleri, Paolo — 337
 Sonk, Lars — 286
 Souriau, Paul — 71—81, 115, 216
 Stam, Mart — 147, 249
 Stănculescu, Fl. — 319
 Steiger, Rudolf — 316
 Stephenson, George — 26, 27
 Stern, Henri — 320
 Stone, Edward — 337
 Sullivan, Louis — 50, 53, 54, 105,
 114, 257
 Syrkus, S. — 316

Șerban, Ignace — 320, 334
 Șerbescu, Alex. — 320

T

Tange, Kenzo — 336, 315—316,
 336
 Tatlin, Vladimir — 143, 144, 145,
 147
 Taut, Bruno — 161, 271, 314
 Taut, Max — 161, 271
 Tecton — 292, 293
 Tengbom, Ivar — 290
 Tessenow, Heinrich — 154, 204
 Thimonnier, Barthélemy — 26
 Toma, A. — 335
 Torroja, Eduardo — 309, 325, 328,
 329
 Trakl, Georg — 90, 98
 Trevithick, Richard — 26
 Tzara, Tristan — 131, 379

U

Udroiu, Radu — 319

V

Van de Velde, Henri — 59—61,
 63, 152, 155, 257
 Van Gogh, Vincent — 16, 58
 Van't Hoff, Robert — 114, 136
 Vantongerloo, Georges — 136
 Vasarely, Victor — 310
 Vasconcellos, Ernani — 310
 Vasquez, Pedro — 309
 Verhaeren, Émile — 58
 Verlaine, Paul — 16
 Vesnin, Aleksandr — 147
 Vesnin, Leonid — 147
 Vesnin, Vladimir — 147
 Vignon, Pierre-Al. — 18

Villanueva, Carlos Raul — 309—
310
Viollet-le-Duc, Eugène Emanuel —
11, 15, 23, 31, 32—45, 46, 47,
48, 51, 64 67—68, 74, 86,
88—89, 213, 253
Vivian, Andrew — 26
Voronca, Ilarie — 319
Voysey, Charles — 57, 69

W

Wachsmann, Konrad — 297
Wagner, Richard — 16
Wagner, Otto — 48, 61, 64—66,
90, 91, 114, 205, 209, 210
Ward, Basil — 292, 293
Ways — 84
Webb, Philip — 57

Webern, Anton — 90
Werfel, Franz — 164
Winckelmann, Johann Joachim —
18
Wright, Fr. Lloyd — 48, 55, 103—
114, 106—110, 112, 113, 194,
195, 237, 252—257, 262, 270,
303—307, 304, 305, 306, 326

Y

Yamasaki, Minoru — 303
Yamawaki, Iwao — 314
Yomada, Mamoru — 314
Yorke, F.R.S. — 292
Yoshida, Tetsuo — 314

Z

Zola, Emile — 14, 16

A

- absolutizare — 38, 43, 76, 80, 81, 93, 101, 148
- abstractizare — 69, 79, 80, 125, 131, 132, 133, 134, 173, 215, 279
- abstracționism* — 79, 136, 137, 144, 263, 302
- academism* — 15, 16, 19, 22, 25, 38, 40, 45—47, 55, 64—65, 69, 91, 100, 118, 157, 162, 210, 244, 246—249, 275, 317—329
- „ajulejos” — 311
- antichitate — 17, 18, 35, 36, 64, 98
- anticlasicism — 22
- anticomanie — 17—18
- arheologism — 18, 19, 22, 36, 45—46
- arhitect și constructor (raportul dintre) — 32, 43, 37, 75, 82
- arhitect și urbanist (raportul dintre) — 232—233
- arhitectură (definiții) — 20, 33, 37, 39, 67, 88, 101, 113, 209, 213, 215, 217, 248
- arhitectura fierului — 28, 32
- „arhitectura internațională” — 189—190
- „arhitectură modernă” — 6, 8, 19, 51, 64, 66, 114, 267, 328
- arhitectură națională — 46, 190, 268, 270, 286, 308, 309, 315—318
- arhitectură și artă (raportul dintre) — 30, 39, 100, 101
- arhitectură „obiectivă”* — 190 — 198, 302—303
- arhitectură „organică”* — 125, 259—266, 273
- arhitectură socialistă — 320, 326
- arhitectură și tehnică (raportul dintre) — 32, 53, 75, 76, 83, 140
- armonie — 84, 87, 128, 135, 217
- artă — 16, 30, 59, 78, 117—149, 144, 215
- artă și industrie (raportul dintre) — 50, 61, 62, 155, 164, 165, 168, 221
- artizanat și industrie (raportul dintre) — 57, 69, 95—96, 146, 164, 184—185
- Art Moderne (L')* — 59
- Arts and Crafts* — 57, 69

¹ Cu caractere cursive au fost notate numele grupurilor, școlilor și curentelor artistice.

Art nouveau — 56, 59—63, 65, 68, 69, 71, 78, 87, 91
 arte aplicate (sau decorative) — 57, 59, 60, 69, 96, 164, 184, 204
 arte și meserii (raportul dintre) — 57, 184
 asimetric — 127, 138
 autonomia artei — 133—134
 avangarda (artistică, arhitecturală) — 80, 81, 115, 117—149, 194, 200, 209, 238, 239, 272, 319

B

baroc — 17, 91, 258, 311, 312
Bauhaus — 61, 139, 160—190, 272
Blaue Reiter (Der) — 120
 beton armat — 81, 82, 83—89, 85, 96, 112, 206
 „blocaj de invenție” — 50
 bloc lamelar — 188, 272
 blocuri de locuințe — 180, 188, 250, 271—273
Brücke (Die) — 120
brutalism (sau *neobrutalism*) — 337

C

calcul (matematic, ingineresc) — 29, 32, 40, 73, 77, 84, 155, 216
Carta Atenei — 235, 250, 269, 280
 cartier de locuințe — 161, 218, 219, 224, 225, 329
 „Casa Citrohan” — 219, 223, 246
 „Casa Dom-ino” — 219
 „casele preriei” — 106, 107, 108
Cei patru albaștri — 174
 cerebralizarea artei — 126, 127, 129
C.I.A.M. (Congresele internaționale de arhitectură modernă) — 235, 239, 247—252, 269, 307
 „Civilizația mașinistă” — 209, 211, 213
clasicism — 16—18, 22, 31, 43, 44, 51, 55, 87, 152, 262, 277

compoziție — 19, 41, 42, 52, 56, 71, 100, 102, 135, 137, 206, 217, 277
 concepție spațială — 85, 165, 298—299
 confort modern — 58, 223, 246
 conservatorism — 281
constructivism — 73, 143—149
 construcție — 25, 26, 31, 53, 64, 66, 67, 76, 79, 82, 85, 88, 139, 157, 162, 177, 192, 204
 „contra-relief” — 144
Coup-de-fouet (stil) — 56
 creație arhitecturală — 37, 40, 41, 76
cubism — 73, 77, 78, 79, 97, 125—128, 129, 132, 134, 144, 145, 279

D

decorativism — 17, 32, 44, 56, 62, 66, 69, 71, 72, 79, 258, 308
 decor și structură (raportul dintre) — 19, 47, 53, 76, 87, 203
 denaturalizarea artei — 134, 137
 „design” — 154, 165, 170, 186
 detalii de construcție — 191, 193
Deutscher Werkbund — 153—155
 dogmatism — 19, 32, 38, 43, 48, 114, 177, 265, 270, 276, 280, 328
 domuri geodezice — 325

E

echipament (mobilier) — 165
 echipament (tehnic) — 165, 185—186, 208
eclectism — 15, 16, 18, 20, 22, 39, 45, 62, 63, 91, 152, 337
 economicitate — 43, 51, 246, 325
 economie — 43, 45, 100, 212, 221—222
elementarism — 141, 148
 elemente de construcție — 179

emoție (arhitecturală) — 39, 43,
101, 130, 132, 137, 207, 208,
214, 216, 217^o 223, 312

empire (stil) — 18—21

Esprit Nouveau (L') — 131, 203,
209, 275

estetică — 31, 38, 39, 43, 53, 54,
71—81, 85—87, 101, 113, 115,
130, 132, 133, 135, 137, 166,
200

estetică industrială — 145, 153,
183—187, 204

euritmie — 138, 216

expoziții — 30, 32

expressionism — 44, 62, 97, 114,
119—125, 135—136, 137, 155,
162, 172, 178, 191, 257, 258

F

fantezie (arhitecturală) — 38, 47,
48

fațadă liberă — 53, 212

fațadă și structură (raportul din-
tre) — 53

fier (structură de) — 25, 27, 28 —
32, 44, 47 53, 60, 67, 68

formalism — 100, 148, 177, 260,
329

formă (arhitecturală) — 19, 20,
36, 37, 39, 40, 41, 42, 43,
45, 51, 53, 63, 64, 77, 78, 83,
98, 215, 298, 301

formă și funcțiune (raportul din-
tre) — 25, 32, 39, 47, 54, 91,
254

formă și structură (raportul din-
tre) — 36, 38

Four (The) — 69

forme geometrice — 77, 78, 79
frumos și util (raportul dintre) —
72, 75, 80

frumosul — 21, 43, 66, 71, 72, 73,
74, 80, 85, 97, 130, 144, 176,
216, 223

frumusețe geometrică — 77—78

frumusețe rațională — 73, 84

funcționalism — 25, 35, 38, 46, 51,
52, 54, 62, 69, 73, 74, 80—82,
104, 141, 152, 155, 198, 245,
246, 307, 309, 315, 319, 320

„funcționalism organic” — 253

funcțiune — 11, 25, 38, 39, 40,
48, 71, 75, 100, 101, 148, 223,
302

fundații în consolă — 255

G

geometrie — 39, 78, 79, 96, 101,
126, 130—132, 215, 228, 231,
234, 252, 254, 277

geometrizare — 24, 77, 101, 126,
134, 201, 206, 263, 269, 329

gotic — 19, 22, 34, 35, 43—44,
48

Grupul celor XX — 59

Grupul celor șapte — 153

Grupul Noembrie — 161, 191

Grupul Tecton — 292, 293

I

ideal — 73

iluminism — 258

imaginație socială — 322

„imobil-vile” — 223—224, 282

impresionism — 16, 97

industrial-design — 73, 154, 186

ingineri — 27, 28, 31, 43, 72,
84, 139

inspirație — 41

„integrare interior-exterior” — 159,
256, 267

Internaționala Constructivistă —
147

învățămint — 19, 25, 46, 168—
175, 210, 248, 297, 307, 317

irațional — 257, 261

J

Jugendstil — 56, 121, 152

L

- La libre esthétique* — 59
 legi ale formei — 38, 43, 39, 40
 limbaj plastic — 81, 82, 85, 115, 118, 126, 149, 156, 202
 lirism — 47, 126, 131, 217, 311
 locuință — 56, 58, 59, —60, 87, 100, 102, 106 —112, 137—139, 153, 195—196, 218—229, 224, 245, 246, 287—289, 293, 299—300
 locuință de masă — 136, 141, 178, 180, 183—185, 188, 218, 230, 249, 308, 325
 locuințe minimale — 161, 178, 241
 logică constructivă — 37, 42, 43, 45, 64, 66, 86, 148, 276, 305
 lotizare rațională — 241

M

- M.A.R.S. (Modern Architectural Research)* — 292
 „mașina de locuit” — 218—229, 220
 mașinism — 62, 63, 72, 80, 95—96, 112, 129, 130, 131, 154, 158, 201, 204, 211, 212, 231, 232, 253
 materiale de construcție — 41, 66, 100, 102, 111, 137, 168, 177, 193, 255, 256, 264, 279, 288, 289, 290, 320
 mediu ambiant — 59, 111, 176, 225, 228, 229, 253, 264, 266, 284, 290, 296, 300
 metode de construcție — 25, 31, 38, 39, 41, 47, 53, 64
 mobilier — 58, 59, 61, 69, 111, 264
 modernatură — 42, 207, 217
 modernism — 247
Modernismo — 56
Modern Style — 62, 72
 modulare — 315
 „modulor” — 216
 montaj (pe șantier) — 181
 morală arhitecturală — 41, 67, 68, 208, 253

N

- naturalism* — 16
 necesități material-utilitare — 38
neoclasicism — 17, 18, 19, 20, 21, 22, 105, 152, 290, 318, 319
neopalladianism — 277
neoplasticism — 73, 79, 133 —143, 162
New Bauhaus (The) — 273
neoacademism — 337
neogotic — 46
Neoliberty — 337
Noua arhitectură — 272

O

- obiecte de consum — 80, 96, 97, 154, 170, 178, 185
 obiectivizare — 131, 132, 133
 obiectiv și subiectiv (raportul dintre) — 73—74, 130, 131, 178, 198
 operă — 10, 12, 13
 „oraș-grădină” — 234
 „oraș-radios” — 230—235, 323
 ordinele clasice — 19, 46, 99, 210
 organism arhitectural — 42, 260
 organizarea spațiului — 88
 ornament — 50, 58, 60, 63, 68, 91, 92—96, 162
 oțel (structură de) — 53, 193, 194, 299, 300, 302

P

- palladianism* — 21
 paraboloid hiperbolic — 309
 perete-cortină — 156, 321
 perfecțiune (estetică) — 73, 75, 80, 97, 191
 perfecțiune (tehnică) — 76, 131, 187, 203
 pinze subțiri (de beton armat) — 309, 321, 325
 plan flexibil — 60
 plan liber — 69, 213, 246

plastică (formă) — 39, 42, 217
 „plasticitate continuă” — 254—
 255
 prefabricare — 179, 188, 246, 297,
 326
 „prelungirile locuinței” — 232, 235
 preț de cost — 180—181
productivism — 144
 program — 41, 68, 302
 proporție — 168, 177
 prototip — 185
purism — 128—133, 210, 279

R

randament — 248
raționalism — 17, 23, 26, 32, 35,
 40, 41, 42—45, 47, 51, 54,
 56, 61, 65, 66, 70, 72, 81,
 82, 86, 90
 rațional și irațional (raportul
 dintre) — 42, 50, 74, 258
 raționalizare — 198, 265, 271
realism — 15, 16
 reguli de compoziție — 19, 63
 remodelare urbană — 178
Renaștere — 17, 19, 22, 46, 64
 restaurare — 33—35
 revoluție arhitecturală — 232, 235
 revoluție tehnologică — 15, 325
Ring (Der) — 161
romantism — 15, 16, 22, 43, 44,
 63, 64, 65, 104, 105, 113, 136,
 152, 254, 257, 259, 261, 263,
 264, 286
rococo — 17, 91

S

scară umană — 109, 168, 223
 serie (locuințe de, produse de) —
 80, 181, 185, 214, 220, 221,
 301
Sfinx — 136
simbolism — 24, 44
 simetrie — 88, 127, 135, 277
 simplitate organică — 104, 111
 simultaneitate — 126, 127
 sinceritate (constructivă) — 41
 sinteza artelor — 62, 77, 115, 135,
 148, 162, 163, 171

sistem arhitectural — 20, 41, 200,
 214
 sistem modular — 19
 sistematizare — 324
 sistem de ordine — 19, 20
 sistem stilp-grindă — 19, 35, 44,
 276, 277
 sit — 207
 socializarea arhitecturii — 180,
 218—219
 „spațialitate interioară” — 102,
 103, 109
 spațiu — 67, 70, 114, 145, 194,
 196, 256, 262, 264, 273, 275,
 302
 „spațiu continuu” — 108, 109,
 195, 266, 288, 302
 „spațiu-timp” — 126, 127, 144,
 145
 standardizare — 27, 155, 158, 179,
 182, 183, 204, 218, 221, 292
 sticlă — 26, 27, 28, 53, 256, 300—
 302
Stijl (De) — 135—143, 148, 162,
 174, 191, 192, 196
 stil — 21, 23, 31, 32, 39, 40, 45,
 46, 47, 56, 62, 63, 64, 74, 85,
 91, 92, 94, 131, 189, 212, 215,
 217, 307
Stil 1900 — 56, 69
Stile Liberty — 56
 „stil internațional” — 189, 190
Stilul celor XX — 56
 stradă-coridor — 250
 structură — 19, 20, 31, 32, 35,
 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45,
 48, 53, 54, 66, 88, 100, 192,
 212, 282
 „structură elastică” — 35, 48, 67,
 68
 structuri spațiale — 82, 145
Studio (The) — 69
 subiectivism (estetic) — 38, 47,
 72, 73—75, 81, 120, 125, 135,
 137, 139, 155, 217, 257, 329
Școala din Amsterdam — 135, 136
Școala din Chicago — 51—57
Școala din Glasgow — 69—71

Școala din Nancy — 61
 Școala din Viena — 64—67
 știință — 15, 41, 80, 118, 130

T

„tablou-relief“ — 144
T.A.C. (The Architects Collaborative) — 297
 teatru — 11, 87, 174
 tehnică — 15, 23, 31, 52, 83, 88, 144, 146, 149, 168, 177, 192, 232, 263, 266, 267, 291, 298
 tehnicism — 149, 297, 306, 329
 terasă (acoperiș în) — 66, 213, 219—220, 273
 tradiție — 36, 37, 45, 290, 308, 315, 318
 tradiționalism — 276, 291, 314, 316
 trasee reglatoare — 198, 216—217, 224, 277

U

„unitate de locuit de mărime conformă“ — 234, 281
 urbanism — 7, 52, 203, 230—235, 243, 249—256, 269, 280, 301, 310, 313, 318, 323—325, 328, 334, 335, 337

urbanizare — 50, 270
 utilitate — 75, 76, 128, 144
 utopie (arhitecturală) — 24, 81, 113, 281, 337
 uzură (fizică și morală) — 95

V

viitorologie — 322
 „vilele albe“ — 270, 278, 280, 295
 viziune spațială — 107, 122, 102, 127, 178, 194, 195, 325

W

Wiener Sezession — 56

Z

zgiric-nori — 52—54, 296, 302, 303
Zehnerring — 161
 zonificare — 234, 250
 zid portant — 51, 53, 68, 87

CUVÎNT ÎNAINTE	5
I. LA HOTARUL DINTRE DOUĂ LUMI (1850-1890)	9
1. „CHARLES GARNIER, ARHITECT AL NOII OPERE” ..	10
Noua Operă din Paris	10
Stiluri	12
2. „ACEST STUPID SECOL AL XIX-LEA”	15
Anticomania	17
De la neoclasicism la eclectism	18
3. TEHNICĂ ȘI RAȚIONALISM	23
Imense hale de fier și sticlă	27
Ingineri și arhitecți	30
4. UN ARHITECT CARTEZIAN ÎN MIJLOCUL SECOLULUI AL XIX-LEA: VIOLLET-LE-DUC	33
„Entretiens sur l'architecture”	36
Raționalismul absolutizat	43
Un eclectic împotriva... arheologiei	45
II. COTITURA DECISIVĂ (1890—1914)	49
1. PRACTICISMUL AMERICAN	50
Școala din Chicago	51
2. STILUL ANULUI 1900: ART NOUVEAU	56
3. NOII RAȚIONALIȘTI	64
Școala din Viena: Otto Wagner	64
Școala olandeză: Hendrik Petrus Berlage	67
Școala din Glasgow: Charles Mackintosh	69

4. PAUL SOURIAU ȘI „FRUMOSUL RAȚIONAL”	71
5. APOSTOLUL BETONULUI ARMAT: AUGUSTE PERRET	81
Apariția betonului armat	81
Auguste Perret și estetica betonului armat	86
6. UN GLAS ÎN PUSTIU: LOOS	89
„Ornament și crimă”	92
„Arhitectul este un zidar care a învățat latina”	98
7. FRANK LLOYD WRIGHT	103
 III. AVANGARDA ARTISTICĂ ȘI ARHITECTURA	117
1. EXPRESIONISMUL ȘI ARHITECTURA GERMANĂ. ..	119
2. CUBISMUL	125
3. PURISMUL	128
4. NEOPLASTICISMUL ȘI GRUPUL OLANDEZ „DE STIJL”	133
5. CONSTRUCTIVISMUL RUS	143
 IV. FUNCȚIONALISMUL OBIECTIV	151
1. ARHITECTURA GERMANĂ ȘI DEUTSCHER WERK- BUND	152
2. WALTER GROPIUS	155
3. BAUHAUS — O NOUĂ UNITATE ÎNTRE ARTĂ ȘI TEH- NICĂ	160
4. METODELE DE ÎNVĂȚĂMÎNT ȘI PROFESORII BAU- HAUSULUI	168
5. PRINCIPIILE ARHITECTURALE ALE BAUHAUSULUI	176
Arhitectura și viața	176
Locuința standardizată	178
6. UN NOU DOMENIU DE CREAȚIE: ESTETICA INDUS- TRIALĂ	184
7. CRIZA BAUHAUSULUI	187
8. LUDWIG MIES VAN DER ROHE ȘI „ARHITECTURA OBIECTIVĂ”	190
 V. FUNCȚIONALISMUL LIRIC: LE CORBUSIER	199
1. ANII DE FORMARE	200
2. DESCOPERIREA ARHITECTURII	205
3. O ARHITECTURĂ PENTRU „SOCIETATEA MAȘINISTĂ”	209
4. MAȘINA DE LOCUIT	218
5. ORAȘUL RADIOS	230

VI. LĂRGIREA MIJLOACELOR DE EXPRESIE (1930—1950)	237
1. LUPTA PENTRU AFIRMAREA PE PLAN INTERNAȚIONAL	238
Expoziții și congrese	239
Concursul pentru Palatul Ligii Națiunilor	243
Înființarea C.I.A.M.	247
2. ARHITECTURA ORGANICĂ	252
3. TENDINȚE ARHITECTURALE ÎN PERIOADA 1930—1950	267
Influența școlii raționaliste germane	271
Arhitectura franceză între Perret și Le Corbusier	275
Aportul școlii scandinave	285
Tendințe arhitecturale în țările anglo-saxone	291
America Latină	308
Arhitectura japoneză	313
Arhitectura modernă în România în perioada interbelică	317
VII. TENDINȚE ARHITECTURALE CONTEMPORANE	321
BIBLIOGRAFIE	338
INDICE	343

Redactor: SORIN TOMA
Tehnoredactor: CONSTANTIN IORDACHE

*Coli de tipar: 22,5 + 48 planșe. Tirajul: 4250 ex.
Bun de tipar: 29.04.1975*



Tiparul executat sub comanda
nr. 893 la
Intreprinderea Poligrafică
„13 Decembrie 1918”,
str. Grigore Alexandrescu nr. 89-97,
București,
Republica Socialistă România

Marcel Melicson

Arhitectura
modernă

Nașterea arhitecturii moderne — cea mai radicală revoluție din istoria multimilănară a arhitecturii — a dat un chip nou așezărilor umane contemporane. Deschizători de drumuri ca Viollet-le-Duc și Adolf Loos, Walter Gropius și Le Corbusier, Sullivan și Wright, Aalto și Niemeyer au dus o luptă grea, adeseori dramatică pentru a rupe lanțurile conformismului și inerției și a crea limbajul arhitectural al unei societăți transformate din temelii.

Lucrarea de față — istoria în texte și imagini a acestei revoluții — își propune să reconstituie nașterea și dezvoltarea gândirii arhitecturale moderne de-a lungul unui secol. Ea înfățișează sintetic luptele de idei, marile curente, personalitățile marcante, operele lor arhitecturale, fragmente din scrierile lor teoretice. A lua contact nemijlocit cu eseurile sarcastice ale lui Loos, cu pamfletele infocate ale lui Le Corbusier sau cu proza romantică a lui Wright reprezintă o adevărată desfătare. Plină de dinamism, bogată în idei și în informație (inclusiv vizuală), dar larg accesibilă, cartea se citește dintr-o suflare, ca un roman, ceea ce nu diminuează valoarea ei ca lucrare de referință. Indispensabilă specialiștilor, ea este necesară fiecărui om cult pentru întregirea orizontului său intelectual.